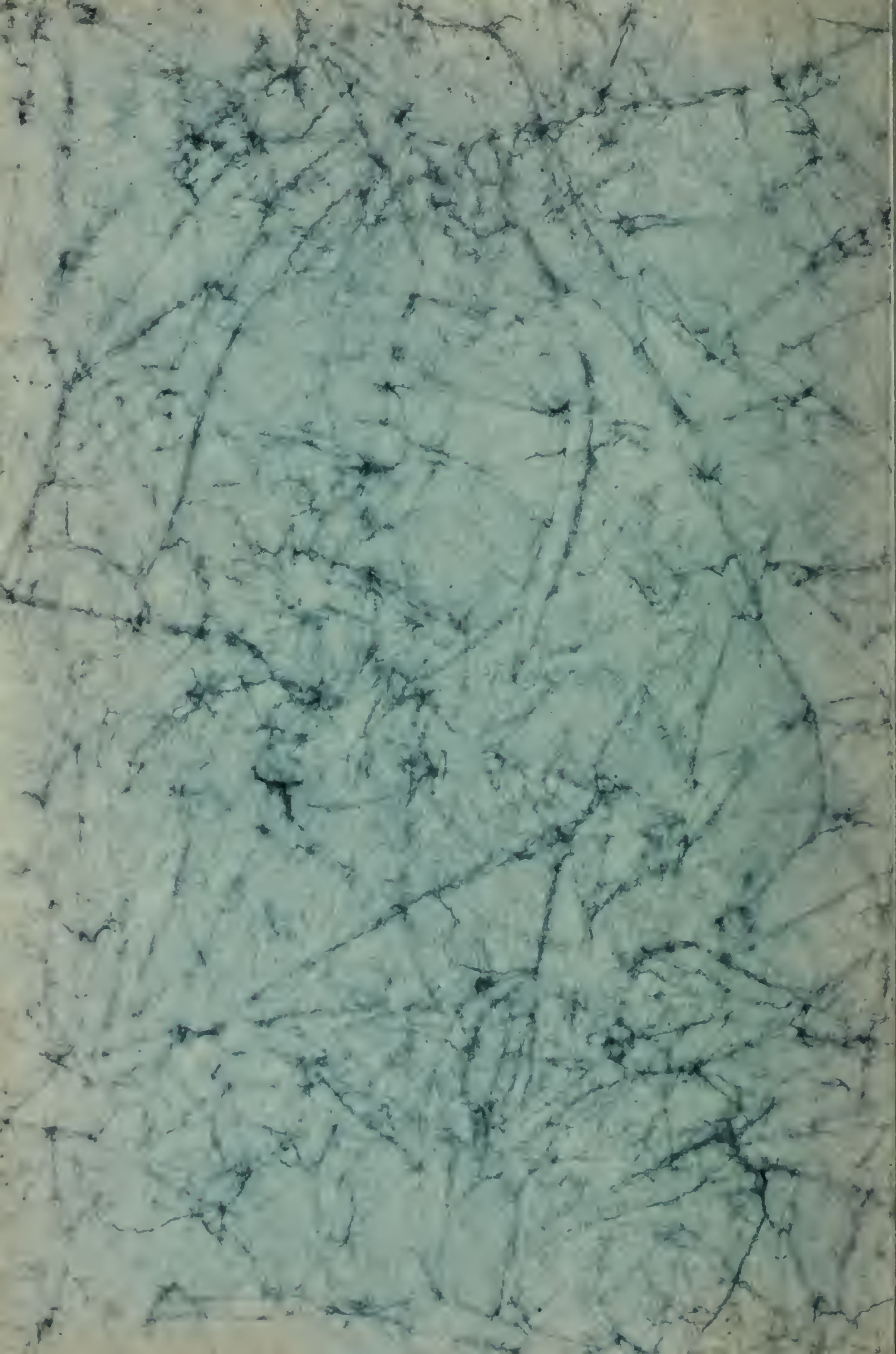
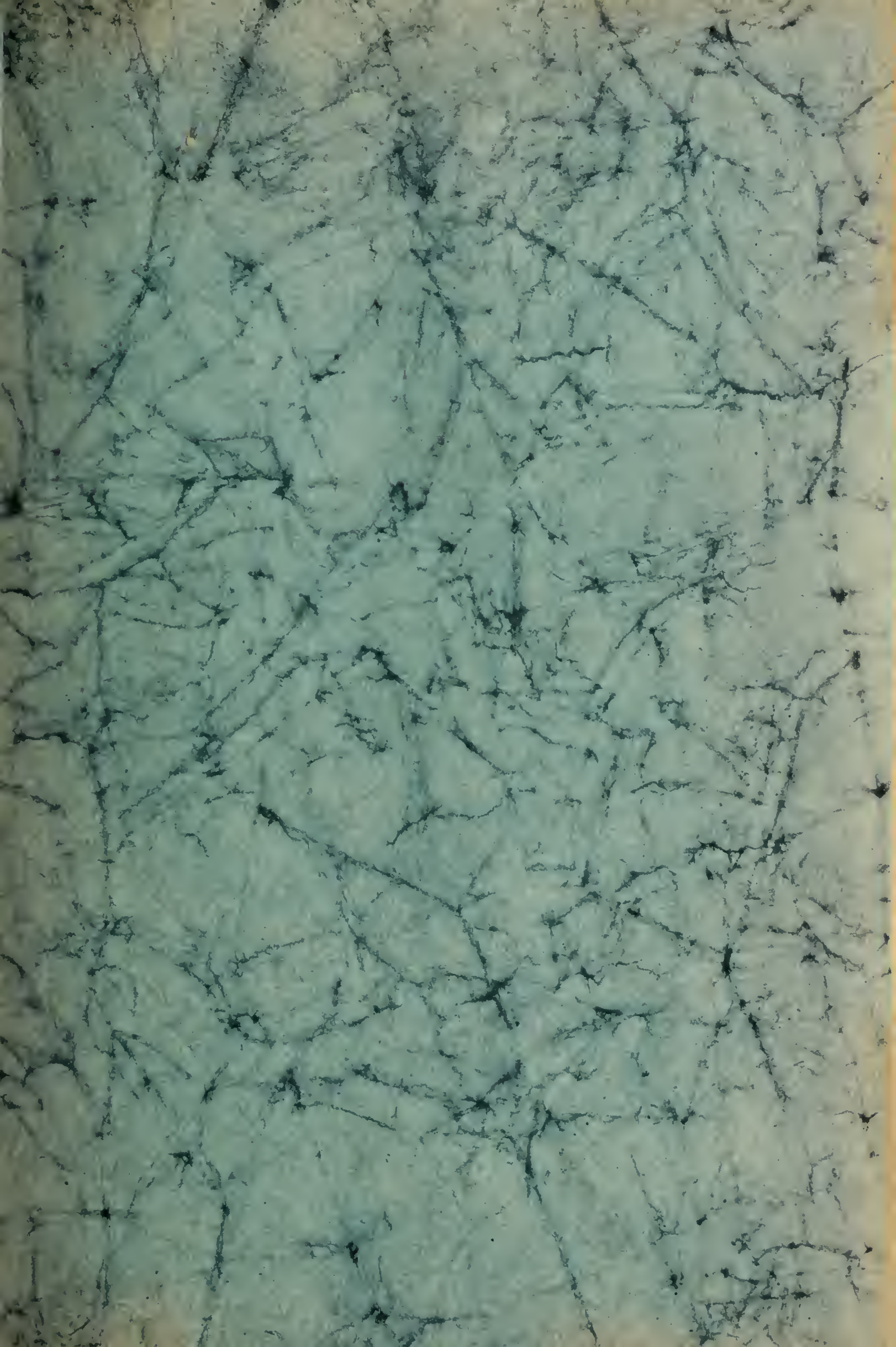

3 1761 07369095 0







Photogravure Bruckmann

Adolph Bayersdorfers
Leben und Schriften

Aus seinem Nachlaß herausgegeben

von

Hans Mackowsky, August Pauly, Wilhelm Weigand

Mit zwei Bildnissen

— Zweite Auflage —



München
F. Bruckmann A.=G.
1908



Vorbemerkung

Die Ordnung und Bearbeitung des ersten Abschnittes dieses Buches hat Hans Mackowsky, die des zweiten und dritten Wilhelm Weigand besorgt. Die Auswahl der Briefe rührt von August Pauly her. Die vier Humoresken des fünften Abschnittes sind zuerst in den siebziger Jahren in der Wiener „Neuen Freien Presse" erschienen. Wir bieten hier einen Neudruck nach der Sammelausgabe, die Bayersdorfer 1896 unter dem Titel „Heitere Jugendzeit" im Verlage der G. Müller-Mann'schen Verlagsbuchhandlung in Leipzig erscheinen ließ. Eine fünfte Humoreske, „Das Trauerpferd", auf die Bayersdorfer selbst einiges Gewicht zu legen schien, soll Ende der sechziger Jahre in einer Wiener Zeitung erschienen sein. Es ist den Herausgebern trotz aller Bemühungen nicht gelungen, sie aufzufinden.

Die Herausgeber gestatten sich zugleich an dieser Stelle, Seiner Excellenz dem Herrn Grafen Karl Lanckoroński in Wien, der ihnen zur Erlangung von Briefen und einzelner Schriften behilflich war, Herrn Dr. phil. Adolph Leiber aus Straßburg, dem sie für Durchsicht und Zusammenstellung des handschriftlichen Nachlasses verpflichtet sind, und allen Besitzern von Briefen, die deren Abdruck gestattet haben, den verbindlichsten Dank auszusprechen.

Berlin und München, im Oktober 1902

Die Herausgeber

Vorbemerkung zur zweiten Auflage

Vielfach geäußerten Wünschen entsprechend veranstalten wir im Einverständnis mit den Erben Adolph Bayersdorfers diese zweite, billigere, aber im übrigen völlig unveränderte Auflage.

München, im November 1908

F. Bruckmann A.-G.

Inhalt

Adolph Bayersdorfer

1.

Es giebt Männer, die durch ihr ganzes Wesen dazu bestimmt erscheinen, persönlich auf Gleichstrebende und Geistesverwandte zu wirken. Wenn sich in solchen Menschen ausgesprochenes Talent, hohe Bildung und Freiheit weltmännischen Blickes zu einem schönen Ganzen vereinen, dürfen sich alle glücklich schätzen, denen der Umgang mit ihnen zu teil wird: es entsteht das schönste Verhältnis, das auf unmittelbarer Mitteilung beruht und den Einzelnen aus der Bücherstube in die freie Welt persönlicher Einflüsse erhebt. Der moderne Betrieb der Wissenschaften, der den Einzelnen in den Frondienst des Specialistentums zwingt, bringt es mit sich, daß derartige Männer unter den Gelehrten immer seltener werden. Man mag ein solches Verhältnis im Interesse strenger Wissenschaftlichkeit für wünschenswert oder notwendig halten, — im Sinne einer freien Kultur, die auf schöner Mitteilung des Ererbten und Erworbenen beruht, bleibt es immer zu beklagen. Der Gelehrte, der sich heute zu harter Fronarbeit verdammt sieht, wenn es ihm darum zu thun ist, die freie Übersicht über ein ungeheures Stoffgebiet zu erlangen, verliert dabei nur allzu leicht den Blick

für die allgemeinen Bedingungen, unter denen große Erscheinungen entstehen und gedeihen können. Auch die Sicherheit der Methode, die, als kostbares Resultat der Arbeit seltener Männer, nicht hoch genug geschätzt werden kann, ersetzt nicht jenen ursprünglichen Blick für das Allgemeine und die großen Zusammenhänge, die das Bewußtsein der Welt vermitteln und genußreich machen. Immer wieder wird im Spiel der Welt die Persönlichkeit des Betrachters wichtiger sein als die methodische Erfassung der Einzelheiten. Und wenn man auch der Kunstgeschichte den Rang einer Wissenschaft zugestehen mag, so giebt es doch keine Wissenschaft des Schönen, das, als Urphänomen des Lebens, jeder Analyse spottet. Hier ist, wie in der Kunst, die Persönlichkeit alles; man muß bringen, wenn man etwas empfangen will. Selbst das Überlieferte, insoferne es nicht technische Besonderheiten und Errungenschaften betrifft, hat nur bedingten Wert. Der historische Blick ist vor allem der Blick des Richters, der seinen eigenen Instinkt nicht gefährden lassen darf. Man muß, um ein modernes Wort im besten Sinne zu gebrauchen, zum Ästheten geboren sein. Der Mann, dessen Leben ich hier kurz schildern möchte, war es im allerhöchsten Sinne.

2.

Adolph Bayersdorfer wurde am 7. Juni 1842 in dem unterfränkischen Dorfe Erlenbach bei Aschaffenburg am Main als Sohn des Revierförsters Philipp Christian Bayersdorfer und dessen Ehefrau Barbara Fecher geboren. Er verlor seinen Vater in den ersten Jahren seines Lebens. Durch die Wiederverheiratung seiner Mutter mit einem Steuerbeamten Namens Reber kam er im Alter von elf Jahren nach München, wo er das Gymnasium besuchte und auch seine Studien an der Universität begann. Er schien Neigung

für Medizin und Naturwissenschaften zu zeigen; allein seine ausgesprochen ästhetische Begabung wies ihn gebieterisch auf das Studium der Kunst und alles Schönen hin.

Junge Leute von reicher Phantasie und hoher geistiger Begabung pflegen in der Jünglingszeit oft ein seltsames Wesen zur Schau zu tragen, das mit der inneren Unruhe ihres Werdens zusammenhängt. Sie leiden am Leben, das sie mit heftigen Sinnen vorausnehmen und mit der Voreiligkeit der Unerfahrung beurteilen und verurteilen. Sie glauben, der dumpf gefühlten Unfruchtbarkeit dieser Jahre, die jeden Tag einen anderen Gott bekennen, entfliehen zu können, indem sie sich selbst ungeheuer wichtig nehmen. Der reife Mann, der diese Gährung überwunden, mag ein solches Gebaren absurd nennen; der Psycholog wird sich glücklich schätzen, wenn diese qualvolle innere Unrast Gestalt gewinnt und Denkmäler zurückläßt. In den Jugendbriefen Bayersdorfers an eine Dame findet sich eine bedeutsame Stelle, die einen merkwürdigen Einblick in das Seelenleben des einundzwanzigjährigen Studenten gewährt:

„Ich stand von jeher allein; ohne Zweck, ohne Ziel, durchlief ich gleichgültig das Leben, unbekümmert um die Zukunft, teilnahmslos gegen meine Nebenmenschen. So auf eigenen Beinen stehend, ohne fremde Unterstützung, legte ich mir bald eine Philosophie bei, die ihren Ursprung teils in mir selbst, teils in der Welt fand. Ich war eine unnahbare Person; meinem finsteren Gesicht, meinem Spott wagte niemand Zutrauen zu schenken; so wurde ich von vielen gemieden, von vielen gefürchtet, während es doch nur ein freundliches Wort gekostet hätte, mich dem Leben und der Welt wieder zu schenken. Ich habe in jener Zeit monatelang die Nächte durchweint, während ich den Tag über kalt und apathisch schien. Ich suchte mir einen Freund zu erwerben, an dessen fühlender Brust ich meinen Schmerz klagen wollte; ich kam zuerst an einen rohen Menschen, der meine Gutmütigkeit mißbrauchte,

dann an einen Leichtfertigen, der mich nicht verstand. Zudem kann ich versichern, daß mir damals der eine göttliche Funke verliehen war, der nur durch edle Gefühle oder Mitleidenschaft erweckt zu werden brauchte; ich konnte mich begeistern für alles Edle und Große, weinen bei jeder noch so geringen Gelegenheit, konnte die größten Arbeiten unternehmen, in begeistertem Feuer Gedichte schreiben, Kartons entwerfen, kurz alles, was die Natur einem Menschen verleihen konnte, besaß ich. Doch, wie gesagt, die Welt betrog mich, ich glaubte mich so hoch über sie erhoben und sie ließ mich doch allein, obwohl ich ihr so wohl wollte. — Da sank meine Meinung, ich glaubte mich heute so groß, hielt mich für ein Genie, das über das lächerliche Ameisengewimmel der Welt hinwegblickt und bloß sich und seinen Ideen lebt; morgen sah ich mich hineingeworfen als Handelnden mitten in diese Kleinlichkeiten und glaubte, ich sei der elendeste aller Menschen, dem nur hie und da ein schwaches Wetterleuchten hoher Gesinnung durch die Seele fährt. So vervollkommnete ich meine Philosophie, wurde ein Stück von Diogenes und Aesop und gewöhnte mich mit bitterer Misanthropie, über alles meinen beißenden Spott auszugießen. Mit stereotypem Hohn betrachtete ich alles, der sich zur Fratze steigerte, wenn ich hörte, wie es da und dort zuginge, wie diese und jene Menschen unglücklich seien; ich dachte: Ihr verdient's nicht besser. Wenn mir gar wer drohte, so schnitt ich ein Gesicht, daß alles sich entsetzte. Nichts kam mir lächerlicher vor als dies. Wie Ahasver an den Jahrhunderten, so schritt ich kalt und teilnahmslos und höhnisch an meiner Zeit vorüber, die mir als öde, dunkle, namenlose Leere die Seele umhüllte.“ (Aus einem Briefe vom 31. Oktober 1863.)

Die Freunde Bayersdorfers werden in diesem jugendlichen Bilde leicht noch einzelne Züge des gereiften Mannes erkennen. Im übrigen ist die Geschichte dieses Jünglings die Geschichte einer langen Krankheit: von einer Kinder=

krankheit, vom Scharlach, war ihm ein Herzfehler geblieben, der ihn durch sein Leben begleiten und dem er zuletzt erliegen sollte. Bayersdorfer war von mittlerer Größe und von zartem Körperbau. Die Fülle des Lebens konnte er nur im Geiste genießen, der, wie man dem obigen Briefe entnehmen mag, das Recht der Reflexion mit Behagen übt, weil es ihm als Mittel der Erleichterung dienen mag. Der Phantasiemensch Bayersdorfer, dessen Zeichnungen ein ausgesprochenes Talent verrieten, war von einem Denker überwacht, der auch anderen Stimmungen des Leidenden sein Gepräge giebt:

„Nicht wahr, ich bin wieder recht traurig; obwohl ich das in der letzten Zeit so oft bin, verweile ich doch gerne bei dieser Melancholie — und dann sehe ich oft mich selbst einsam dastehen, im unermeßlichen Weltraum, ein verlorenes Irrlicht, und sehe die Welten kreisend vorübersausen. Wie Punkte erscheinen sie in der Ferne, und ehe ich mich besinnen kann, stehen sie vor mir in erdrückender Größe und unendlicher Majestät und im nächsten Augenblicke verschwinden sie schon wieder in ferner Nacht. Traurig sehe ich Atom sie an: auf den einen wohnen lichte Engel in ewigem Glanze, auf den andern friedliche Geister in lauschigen Hainen; auf wieder anderen farblose Schattengestalten, die bleich ineinander schweben, sich gatten und lösen wie flüchtige Wetterwolken, die schnell am Abendhimmel heraufziehen. Von anderen trägt der Sturmwind das Wehgeheul, das wahnwitzige Lachen der Verzweiflung an mein Ohr, von anderen das wüste Jubelgebraus der Nacht. Giganten und Titanen, die einst den Himmel stürmten, wohnen hier in ewigem Kampfe; dort hausen schreckliche Ungeheuer, die Jahrtausende lang in träger Unthätigkeit, in verpesteten Sümpfen halb träumend lagen. Für immer auf das öde Heideland jener Welt gebannt, hausen dort die giftigen Drachen und Schlangen, die einst die schöne Welt verwüstet. Sie kommen,

gehen und kommen wieder, wie die Wellen im Ozean: ebenso flüchtig, ebenso zahllos und ebenso unabsehbar. Da rollt eine kleine Kugel heran und eine jener Stimmen ruft mir zu: Dort wohnen die Menschen! Schmerz erfaßt mich und Sehnsucht; ich stürze darauf zu — doch die Erde treibt schon in weiter Entfernung und das Wehen des Windes trägt den Ruf meines Namens zu mir herüber über die unendliche, wachsende Kluft. Und traurig muß ich warten an der großen Straße der Welten, ein weiteres Jahr, bis die kleine Kugel wieder kommt. Oh dann, dann strecket die Hand aus nach mir und nehmt mich auf wie den Schiffbrüchigen, der auf haltloser Planke verlassen im Ozean treibt, der rettende Bord. In so trüben Stunden sehe ich auch oft Euch über lange und öde Strecken hinweg in unerreichbaren Fernen stumm vorüberschweben; machtlos strecke ich in unnennbarem Sehnen die Arme nach Euch aus und sinke weinend nieder, wenn Ihr im bleichen Dämmerschein langsam in die Weite schwindet, wie die letzten Sterne zögernd niedergehen am Himmelssaume, wenn schwarze Wolkennacht die Länder deckt." (Aus einem Briefe vom 4. November 1864.)

Man fühlt in diesen Ergüssen den Einfluß Jean Pauls, den Bayersdorfer noch im späteren Alter zu lesen pflegte. Bald darauf löste die Natur in der Brust des Leidenden die volle Wertherstimmung aus, die jeder bedeutende Mensch durchmachen muß; aus Seeshaupt schreibt er im Mai 1867:

„Ich habe hier einen einsamen See im Walde gefunden, von dunklen Tannen und hohen Buchen rings umgeben, weithinein mit Röhricht bedeckt, ein Stelldichein für Hirsche im Mondenschein. Die Waldvorsprünge mit den hohen Bäumen, deren Stämme, wo sie ein heller Strahl trifft, zauberisch aus dem Dunkel treten, werfen einen weiten Schatten in den stillen See, dessen Fläche nur manchmal ein Windzug kräuselt, der sich durch fern herziehendes

Rauschen in den Wipfeln der Bäume verkündigt. Schon zu allen Tageszeiten habe ich dort die Natur belauscht und ihre Rätsel willenlos nachgesprochen, die Hieroglyphen des großen Geistes unwissend mit kindischem Finger nachgefahren. Am Vormittage, wenn die schrägfallenden Strahlen der Sonne Lichter und Schatten in mannigfachem Wechsel auf die Landschaft zeichnen, halten die Vögelchen Konzertprobe über den See hinweg und tief aus dem Walde schallt das Echo zurück ihrer Lieder. Der Kuckuck giebt den Takt und die anderen kümmern sich nichts darum, denn sie sind Komponisten. Ich aber liege im Moose, zu meinen Füßen die spielenden Wellen, um mich nichts als die atmende Natur und ihre kindlichen Laute, und blicke entweder hinauf in die unendliche Bläue, in der das Auge hinauf, hinauf, hinauf dringt ins Grenzenlose, oder ich sehe vor mich auf den mit Wurzeln durchzogenen Boden, wo von Ameisen, Käfern, Fliegen, Würmchen und Moos und Blumen eine Welt im kleinen aufgeführt wird, auf jedem Quadratfuß eine andere... Kann da der winzige Mensch sich einbilden, mit seinem schwachen Auge die Welt begrenzt zu haben, er ein Würmchen, beschränkt auf wenige Jahre und gebannt in engen Raum auf dieser kleinen Erde, die selbst nur einem Sandkorne gleich ist im Meere? Woher kommst und was willst du hier, wohin gehst du? Bist du ein Spiel des Zufalles, ein Geschöpf unbewußter Kombinationen naturnotwendiger Gesetze, eine vergängliche Welle im Ozean; oder bist du ein Teil des Geistes, der durch seine Fernen rauscht? Vom Winde bewegt, kommen die Wellen alle fragend ans Ufer, im ewig gleichen Spiele, und die von Vernichtung zerrissene Seele des Menschen hat auf das große Rätsel keine Lösung; sie findet keine Analyse der mächtigen Ahnungen, die sie durchschauern; sie muß sich fürchten vor ihren eigenen Tantalusgelüsten im Reiche der Erkenntnis, denn sie schlagen die Phantasie, die die menschlichen Grenzen zu überflügeln wagt, mit dem

Fluche der Verwirrung und der Strafe des Irrsinns. Nichts bleibt ihr, als der qualvolle Ruf ungestillter Sehnsucht nach Auflösung und Vergessen."

Wie der junge Schwärmer die Musik genoß, mag eine andere Auslassung über Beethovens fünfte Symphonie erklären:

„Da beginnt die Symphonie. Mit Donnerschlägen pocht des Schicksals eiserne Hand an der Pforte des Lebens, daß sie aufspringt und der Mensch herausstürmen muß, zu kämpfen mit seinem Geschicke. Die Gewitter ziehen sich zusammen über seinem Haupte und die Blitze jagen sich mit Gedankenschnelle vor seinen Augen. Mutig ringt er mit den Wogen, die ihn den Felsen zuschleudern; den einen Schrecken überwindet er, um in den anderen zu stürzen; stets neue mächtigere Scharen schickt das Geschick und größer und mächtiger steigt sie vor ihm auf, hohl und schrecklich, die schwarze Macht, und droht, ihn zu verschlingen im gähnenden Abgrund. Die letzte Kraft der Verzweiflung wendet er auf und sinkt machtlos zusammen vor der granitnen Stirn des unerbittlichen Schicksals. Da schwinden ihm die Sinne und er treibt regellos dahin im Spiele der Wellen. Die Gottheit aber erbarmt sich des Armen und schickt ihm einen süßen, schönen Traum: in einer anmutigen Gegend umkosen ihn linde Lüfte, und von freundlichen Lichtstrahlen getragen, ertönt ihm aus weiter Ferne ein wunderbares Lied, so feierlich und friedvoll, so siegesgewiß und majestätisch, so fessellos und triumphierend, daß der leuchtende Stern der Hoffnung aufgeht in seiner Seele und ihn neue Kraft zum ferneren Kampfe durchströmt. — Er erwacht und findet sich auf endloser Haide am Strande des Meeres. Die feuchten Wolken ziehen trübe und rasch dahin; lautlose Öde und tiefe Traurigkeit umgeben ihn rings. Da steigen plötzlich die alten gespenstigen Schatten auf allen Seiten auf, umdrängen ihn wild und peitschen ihn durch die Wechselfälle des Lebens,

bis er hoffnungslos zu Grunde zu gehen droht. Da — am Grabe seiner Hoffnungen vernimmt er plötzlich das Lied, das ihm die Gottheit schickte, und wie einen Bannstrahl schleudert er es, von neuer Hoffnung durchblitzt, den schwarzen Mächten entgegen; finster grollend weichen sie zurück vor den mächtigen Siegertönen; und der Mensch ist Herr geworden seines Geschickes und erprobt den festen, errungenen Schritt auf allen Gebieten des Lebens ruhig, sicher und würdevoll. — So ungefähr klingt Beethovens Symphonie in C-moll, die mir mehr Trost und Hoffnung verlieh, als je eines Menschen Rede.“ (Aus einem Brief vom 16. März 1865.)

Diese Stimmungen machen sich nicht in einzelnen Äußerungen Luft; sie entspringen dem dauernden Seelenzustand eines Leidenden, dessen Seelenadel sich in den brieflichen Ermahnungen an gleichstrebende Freunde nicht minder offenbaren wie in dem Trieb, seine eigenen Leiden zu vertiefen und in das Reich der Klarheit emporzuheben. Es wimmelt in diesen Jugendbriefen, die einer zarten Neigung für eine Frauenseele entspringen, an unvergeßlichen Aussprüchen, von denen ich nur einen anführen will: „Wie hat der Mensch für den Schmerz doch so viele Worte und für die Lust so wenige! Nur der höchste Schmerz ist auch der stumme Schmerz; das Glück aber, das große wie das kleine, ist meistens ohne Worte.“ (8. Januar 1865.)

3.

In einem dieser langatmig-schwärmerischen Jugendbriefe findet sich das Bekenntnis Bayersdorfers, daß ein Willensakt notwendig sei, damit er dies oder jenes thue. In dieser Äußerung verrät sich der ganze Mann, dem es nie gelungen ist, sein äußeres Leben mit kraftvoller Hand

zu meistern. Er lebt als Jüngling nur seinen Idealen; er macht Pläne auf Pläne, deren Gewebe der kommende Tag rasch genug auflöst; er will promovieren, sich eine bedeutende Stellung erwerben, sich in jeder Weise als Gelehrter bethätigen; aber Krankheit und angeborene Willensschwäche kommen dazwischen und lassen Jahr um Jahr verfließen, ohne daß es ihm gelungen wäre, einen sicheren Lebensweg zu finden und zu betreten. Dazu kamen unerquickliche Verhältnisse im Hause seines Stiefvaters, denen er endlich dadurch entfloh, daß er sich ein Zimmer in der Stadt mietete, um als Litterat auf eigene Faust von seiner Feder zu leben.

Der junge Schriftsteller, der auf seine Fähigkeiten vertraut, ist mehr als ein anderer Mensch auf Gleichstrebende und Kameraden angewiesen, die mit gleichen Hoffnungen vor der gleichen Not des Lebens stehen. Als Journalist kam Bayersdorfer in einen Kreis, dem Martin Greif und Carl du Prel angehörten, von einigen anderen Litteraten abgesehen, die, wie der begabte Dichter Lang, längst verschollen sind. Auch zu Heinrich Leuthold und zu Hermann Lingg trat er in Beziehungen, deren er sich noch auf seinem Totenbette erinnerte. Dieser Kreis vertrat die Zukunft und war, von Lingg abgesehen, der offiziellen Dichterschule, die in Geibel und Heyse ihre Führer sah, nichts weniger als wohlgesinnt. Eine festere Beziehung zu seiner eigenen Zukunft erlangte Bayersdorfer erst später, als er mit der Gruppe junger Maler in Verbindung kam, die damals, zu Beginn der siebziger Jahre, die Rechte der Natur vertraten: es waren der feurige, allzufrüh abberufene Viktor Müller, Leibl, Thoma, Haider, Stäbli und Fröhlicher, denen sich später auch der hochbegabte Wilhelm Trübner zugesellte.

Es wird behauptet, die Notwendigkeit, von seiner Feder leben zu müssen, habe dem späteren Kunsthistoriker die

furchtbarste der modernen Waffen für immer verleidet. Es mag mancherlei Wahres an dieser Behauptung sein; allein die Unlust am Schreiben lag tief in der Natur des seltenen Mannes selbst begründet, der doch als Gelehrter den ungeheuersten Fleiß entwickelte und früh den Schatz jenes Wissens sammelte, der alle in Erstaunen setzte, die sich seines Umgangs freuen durften.

Als Journalist arbeitete Bayersdorfer für die „Neuen Münchener Blätter“, die indessen früh schon (1866) eingingen, für die „Walhalla“ und die „Süddeutsche Presse“. Er schrieb Theaterkritiken, Musikberichte und äußerte sich gelegentlich wohl auch über einzelne Probleme der Wissenschaft, für die ihn seine Natur bestimmte. Als leidenschaftlicher Verehrer der klassischen Musik gehörte er, wie Moritz von Schwind, zu den heftigsten Bekämpfern Richard Wagners, der gesagt haben soll, Bayersdorfer sei der einzige Gegner in München, der ernst zu nehmen sei. Einen kleinen Teil der Kritiken, die auch heute noch Bedeutung haben, finden die Leser in diesem Bande abgedruckt. Später, nach dem großen Kriege, trat Bayersdorfer in Beziehungen zur „Neuen Freien Presse“ in Wien. Mit dem Kritiker Ludwig Speidel verband ihn Zeit seines Lebens warme Freundschaft.

Die Teilnahme für das Werdende und Zukunftsvolle, die dem jungen, scharfblickenden Gelehrten in seltenem Maße innewohnte, zeigte sich schon damals in seinem Verhalten zu den jungen Malern, die in den Franzosen, besonders aber in dem Kraftmenschen Courbet, ihre Meister sahen. Wir wissen, daß junge Männer, die nicht eigentlich zum Schaffen geboren sind, sondern im Erkennen Ziel und Zweck des Lebens sehen, nur allzuleicht zu Lobredern des Bestehenden werden, weil es Sicherheit und Dauer verspricht. Es gehört Mut dazu, Mut zu haben und sich gegen die Gewalten zu stemmen, die, in der Form ästhetischer Prinzipien oder äußerer Anerkennung, den Werdenden

bedrängen, der nur die Natur zur Trösterin hat. Schon damals, zu Beginn der siebziger Jahre, stand er, wie August Pauly in seiner Grabrede sagt, „als seltener Kenner gegen die herrschende Zeit und entwickelte Grundsätze, welche jetzt erst verstanden zu werden beginnen, wie z. B. von der autochthonen Kraft der künstlerischen Mittel, die das psychologische Gesetz ihres Wirkens in sich und die wir in unserer Seele tragen."

Auch Böcklin lernte er damals, zu Beginn der siebziger Jahre, in München kennen, und bald verknüpfte treueste Freundschaft den „Kenner und den Könner" miteinander. Der nüchterne, geniale Schweizer schätzte an dem jungen Gelehrten vor allem die Klarheit seines ganzen Wesens, den „geordneten Kopf". Man weiß, was Böcklin dieser Freundschaft verdankt: Bayersdorfer durchsuchte die alten Maltraktate nach Rezepten für den eifrigen Techniker und warb unermüdlich Freunde für den Maler, dem selbst die Gönnerschaft des Grafen Schack nur zu schwacher Anerkennung verhelfen konnte.

Im Jahre 1872 erschien Bayersdorfers erste Schrift von größerem Umfange: „Der Holbein-Streit. Geschichtliche Skizze der Madonnenfrage und kritische Begründung der aus dem Holbein-Kongreß in Dresden abgegebenen Erklärung der Kunstforscher." — In geistvoller Weise trat Bayersdorfer für die Echtheit des Darmstädter Originals ein. Die Wissenschaft hat ihm recht gegeben.

Das gleiche sichere Verhältnis zur Dichtkunst zeigt Bayersdorfer in seiner Broschüre „Ein elementarer Lyriker", durch welche er dem Jugendfreunde Martin Greif den schönsten Dienst erweisen konnte. Geibel hatte dem jungen Dichter, wie bekannt, abgeraten, die Gedichte, deren Perlen schon in den „Neuen Münchener Blättern" gedruckt standen, zu veröffentlichen. Bayersdorfer, mit seinem genialen Blick für das Echte, besaß ein feineres Ohr als der norddeutsche

Eklektiker; — er wußte, was Naturlaut in der Dichtung bedeutet, wie er denn Zeit seines Lebens das sicherste Auge für das Individuelle, für Naturen im Sinne Goethes besaß. Von sonstigen Veröffentlichungen sind sein Katalog der Münchener Leihausstellung (1869) und der kunstgeschichtliche Abschnitt in Hans von Berlepschs „München" (1873) zu nennen.

4.

Im Jahre 1874 erhielt Bayersdorfer, der sich als „vierunddreißigjähriges Wunderkind" hohen Ansehens in einem Kreise freier Männer, aber keiner offiziellen Anerkennung erfreute, von der bayerischen Regierung ein Stipendium von sechshundert Gulden, das ihm gestattete, Italien zu besuchen. Er selbst hatte, wie er an Speidel schreibt, das Gefühl, daß damit eine „mögliche Wendung zum Guten" in seinem Schicksal eingetreten sei. Auch seine Gesundheit erforderte einen längeren Aufenthalt in südlichen Landen. „Mit welchen Regungen werde ich vor jene Werke treten, die mich so oft ganz erfüllen und die ich doch nie gesehen? Es ist wohl Religion, was mich bei diesem Gedanken überkommt, wenn auch meine eigene kirchenlose." So schreibt er an den Freund, dessen Teilnahme ihm den Aufenthalt in dem gastlichen Florenz erleichtern sollte. Bayersdorfer verbrachte mit kurzen Unterbrechungen sechs Jahre in dem herrlichen Lande, das er von Florenz aus nach allen Richtungen durchstreifte, Land und Leute, Kunst und Leben mit dem gleichen freien Sinne prüfend und genießend. Es lockte ihn nicht, sich in irgend einen kunsthistorischen Winkel zurückzuziehen und einem einzigen Meister seine kritische Liebe zuzuwenden. In dem strengen Gelehrten lebte ein freier Weltmann, der die ganze Welt der italienischen Kunst durchmaß und die Zusammenhänge der Epochen mit dem feinsten

Geist genoß. Der Philosoph, der einzelnen Gelehrten Gefahr bringen mag, war in ihm von einem Ästheten überwacht, der ein fabelhaftes Gedächtnis für die Formensprache jedes einzelnen Meisters besaß. Diese Gabe, den individuellen Äußerungen eines Talentes nachzugehen, ließ ihn zum Entdecker vieler Bilder werden, die herrenlos in den Museen herumhingen. Einzelne dieser bedeutsamen Entdeckungen, die einen außerordentlichen Scharfblick verraten, hat die deutsche Kunstgeschichte verzeichnet.

In Florenz kam Bayersdorfer mit einer Reihe ausgezeichneter Männer in Verbindung: er lernte den livländischen Freiherrn Carl Eduard von Liphart, der sich eines großen Rufes als Kenner erfreute, und den Geschichtsschreiber der italienischen Malerei Giovanni Battista Cavalcaselle kennen. Auch in dem Kreise, den Karl Hillebrand um sich versammelte, war er ein gern gesehener Gast: hier traf er Adolf Hildebrand und Hans von Marées, denen sich später Böcklin zugesellte. Die Kunstanschauung, die in diesem geistvollen Kreise herrschte, mag man am besten aus einer Schrift Karl Hillebrands „Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers“ kennen lernen. An dem modernen Kunsttreiben der Italiener fand er wenig Freude. Er gab seinem Unmut in einem Artikel in Hillebrands „Italia“ Ausdruck, der, wie natürlich, heftigsten Unwillen erregte und eine Dame, die vielleicht nicht einmal Deutsch verstand, veranlaßte, dem bissigen „Kunst-Storik“ mit der gewohnten italienischen Rhetorik, „der Pest der Rasse“ entgegenzutreten.*) Der Artikel Bayersdorfers, der nur dem Tage dienen wollte, ist auch heute noch nicht veraltet und enthält manche Züge, die eine genaue Kenntnis der modernen Italiener verraten. Die äußeren Verhältnisse des „Stipendiaten eines unbekannten Großstaates“, der in

*) Arte italiana e critica tedesca. A proposito di uno scritto tedesco sull'arte fiorentina. Osservazioni e note di Serafina Botto Tassara. Firenze. Coi tipi dei successori Lemonnier. 1878.

Florenz die geistvollsten Forscher Europas kennen lernte, waren während dieser reichen Lehrjahre nichts weniger als befriedigend; — um leben zu können schrieb er Artikel für die „Neue Freie Presse“ und machte kunstgewerbliche Entwürfe für die Goldschmiede, die ihre Waren auf der alten Brücke feilhalten. Aus einer Berufung an das Museum in Breslau wurde nichts; doch lenkte diese Unterhandlung mit dem schlesischen Museum die Achtsamkeit der bayerischen Behörden wieder auf Bayersdorfer, der endlich im Jahre 1880 zum Konservator der Galerie in Schleißheim und vier Jahre später zum Konservator an der alten Pinakothek in München ernannt wurde.

5.

Es verlohnt sich, einen Augenblick bei den „Lehr- und Wanderjahren“ des ausgezeichneten Mannes zu verweilen, dessen unstäte Jugend ich nur ganz kurz geschildert habe. Der Ton seiner Florentiner Briefe zeigt es deutlich, wie der Reisende die Welt und seine Wissenschaft zu nehmen pflegte: der dunkle Schmerz der Jugend, die sich ihrer Kräfte ahnungsvoll bewußt ist, weicht einem milden Humor, der gewohnt ist, das Wesentliche der Dinge und des Weltgetriebes zu durchschauen und zu ehren. In Florenz sind seine kleinen Humoresken, die nicht nur sein dichterisches Talent offenbaren, sondern auch eine freie, milde Weltanschauung verraten, zur Reife gediehen. Trotz aller Willensschwäche, die Bayersdorfer zeigt, wenn es gilt, den Tag zu fassen und dessen Forderungen zu erfüllen, war er im tiefsten Grunde eine stete Natur, die in ihrem angeborenen Seelenadel eine sichere Stütze fand. In den schwersten Tagen der Krankheit und des Litteratenelends, das er in München gründlich auszukosten hatte, stellte er, in allen Fragen der Moral und echten Ehre, an sich und seine Freunde die höchsten An-

forderungen. Er besaß schon sehr früh den Blick für echte Menschen, der den reifen Mann in seltenem Maße auszeichnete. Der Schein galt ihm nichts, das Wesen alles. Er hatte das Gefühl seines Wertes, und dies unterscheidet schon den jungen Litteraten von den Gelehrten, denen erst das Amt Würde und Bedeutung giebt. Einer solchen Natur schadet selbst ein ausgesprochener Hang zur ästhetischen Feinschmeckerei nicht: sie ist nur ein Zug jener seltenen Fähigkeit, das Schöne zu genießen und, soweit dies möglich ist, im Werk des Einzelnen zu ergründen und zu zergliedern. Der freie Weltmensch übt sozusagen die Kunst des dramatischen Dichters, indem er sich den Situationen anpaßt und sie seiner Seele dienstbar macht. —

Als Hüter einer großen Bildersammlung hatte Bayersdorfer endlich den Wirkungskreis gefunden, in dem er, ohne seinem Wesen Zwang anthun zu müssen, sein Bestes geben konnte. Berufungen in andere Stellungen, an das Germanische Museum und an die Universität Straßburg, lehnte er in der sicheren Erkenntnis seiner eigenen Natur ab. Im Jahre 1880 führte er die Frau heim, mit der er zwölf Jahre verlobt gewesen war. Freunde, die ihn damals als jungen Ehemann beobachten konnten, berichten von dem Glück, dessen er sich nun, nach der Unsicherheit der langen Lehrjahre, mit Bewußtsein freute. Von den drei Kindern, die der überaus glücklichen Ehe entsprossen, ist nur ein Sohn am Leben. Ein hochbegabter Knabe, Namens Wolfgang, an dem Bayersdorfer besonders hing, starb im Alter von vier Jahren. Der Vater hat diesen Schlag des Schicksals nie recht verwunden.

Bayersdorfer galt in dem letzten Jahrzehnt seiner Wirksamkeit als einer der ersten Kunstkenner Europas, der seinen sicheren Blick der kraftvollsten Anschauung verdankte. Er kannte alle Galerien Europas und die wichtigsten Privatsammlungen des Festlandes und Englands, und unermüd-

lich war er darauf aus, diese Kenntnis durch Reisen zu vermehren. Mit fast allen Kunstfreunden und -Forschern Europas war er befreundet. Zu Zeiten glich sein bescheidenes Arbeitszimmer in der alten Pinakothek dem Empfangszimmer eines Ministers: Kunstgelehrte, Künstler, Sammler, Händler, Studenten lösten sich in bunter Reihe ab. Die beispiellose Rechtlichkeit Bayersdorfers war Ursache, daß seine Schätzungen von Sammlern und Händlern gleich gerne angenommen wurden. Dies gilt für alte und moderne Bilder: denn Bayersdorfer kannte die moderne Produktion nicht weniger genau als die Werke der alten Meister. Sein Gedächtnis war ganz einfach beispiellos. Unermüdlich war er darauf bedacht, würdige Werke in gute Hände oder in den Besitz des Staates zu bringen. Haider, Trübner, Fröhlicher, Stäbli verdanken ihm allein ihre ersten Erfolge. Er zwang die lang verkannten Meister seinen Kollegen förmlich auf.

Als Schriftsteller trat Bayersdorfer nur noch selten hervor: Im Jahre 1893 gab er eine Mappe mit Handzeichnungen der Uffizien heraus, und im Verein mit Reber, mit dem er auch einen Katalog der alten Pinakothek veröffentlichte, leitete er die Sammelwerke: Klassischer Bilderschatz (1889) und Klassischer Skulpturenschatz (1896). Unvergeßlich sind seine Verdienste um die Gründung der kunsthistorischen Gesellschaft im Jahre 1895, die man als sein eigenstes Werk bezeichnen darf. Im Jahre 1897 ernannte ihn die Universität Leipzig, in Anerkennung seiner Verdienste, zum Ehrendoktor.

Zwei Jahre vor seinem Tode durfte Bayersdorfer Italien noch einmal als genußfreudiger Mann sehen. In Florenz traf er zum letzten Male mit dem siegreichen Freunde Böcklin zusammen, der sich nun eines späten Ruhmes freute und ihm im Tod vorangehen sollte.*) Im Frühjahr 1900

*) Böcklin starb am 16. Januar 1901. Bayersdorfer hat den Tod seines Freundes nicht mehr erfahren.

zwang ihn die Herzkrankheit, die er ein Leben lang mit sich herumgetragen, noch einmal den Süden aufzusuchen. Er blieb nicht lange. Die schweren Leiden seines letzten Lebensjahres, das er in der Krankenstube verlebte, ertrug er mit dem Humor eines Weisen, der mit dem Tode vertraut ist. Wenige Wochen vor seinem Scheiden brachte ich ihm auf seinen Wunsch die meisterhafte Studie Feuerbachs aus Porto d'Anzio, die der Kupferstecher Julius Allgeyer mit der Eifersucht des Freundes gehütet hatte. Lange saß er schweigend davor; endlich sagte er in tiefster Bewegung leise: „Odyssee! Das ganze Mittelmeer ist Odyssee. — So was kann nur ein ganz Großer hinschreiben."

Dann stand er auf und ging in sein Krankenzimmer. Am 21. Februar 1901 erlöste der Tod den seltenen Mann und großen Kenner von schwersten Leiden.

6.

Es ist oft genug bedauert worden, daß Bayersdorfer, dessen Nachlaß kein treues Bild von seinem Geist und Wesen geben kann, kein Werk oder keine Anleitung hinterlassen habe, die dem Forscher gestattete, seine Methode anzuwenden. Diesem Bedauern mag man entgegenhalten, daß sich oft genug das Beste überhaupt nicht mitteilen läßt. Die Persönlichkeit war bei Bayersdorfer alles. Als solche wirkte er nicht allein auf seine Fachgenossen, die er nicht allzuselten mit dem Spitznamen Kunsthysteriker zu bedenken liebte, sondern auch auf Künstler und freie Weltmenschen. Eine ähnliche Vereinigung des schärfsten spekulativen Verstandes mit intensiver Kraft der Anschauung, die das Bedeutende lebendig erhält und das Individuelle mit künstlerischer Kraft erfaßt, wird immer selten sein. Bayersdorfer war

eine eminent ästhetische Natur, die das ganze Reich der Kunst und Schönheit kannte. Er liebte die klassische Musik mit jener stillen Leidenschaft, die nur mit dem Ebenbürtigen Worte klarer Freude tauscht. Seine gewählte Bibliothek verriet den auserlesensten Geschmack, der in Shakespeare und Goethe seine Meister ehrte. Es war ein seltener Genuß, mit ihm davorzustehen und bald dieses, bald jenes Buch zum Anlaß unerschöpflicher Erörterungen zu nehmen. Vor besonderen Lieblingsbüchern, wie den Werken des vergessenen Peter Helferich Sturz, wurde er zum Werber, der die Freunde aufforderte, die einzelnen Werke sofort der eigenen Bibliothek einzufügen. Litterarischen Zeitmoden gegenüber zeigte er sich von einer Unabhängigkeit, die sich in den heitersten und bissigsten Witzworten bethätigte. Die Vielseitigkeit der Interessen, die er um des edelsten Lebensgenusses willen pflegte, ließ jeden reich beschenkt von dem stillen Manne gehen, dessen Überlegenheit als freie Äußerung der Natur imponierte. Wer ihn, den früh berühmten genialen Meister, beim Schachspiel sah, konnte auf die Vermutung kommen, er sei nur Schachspieler. Wer ihn über Shakespeare reden hörte, konnte meinen, er habe es mit einem Philologen zu thun. In diesem sozusagen dramatischen Verhalten einer Persönlichkeit, die sich nicht jedem ganz erschloß, offenbarte sich jene ungeheure Sachlichkeit, die ihn oft lange nach dem Ausdruck ringen ließ und seinen Sentenzen, denen ein kleiner Sprachfehler oft genug ein drolliges Gepräge gab, eindringlichste Bedeutung verlieh.

Bayersdorfer war ein ausgesprochener Feind der Phrase und der Schönrednerei; er liebte die Kürze und das Schweigen. Seine Fähigkeit, ein Urteil über irgend ein Werk der Kunst in ein Schlagwort zusammenzufassen, war als Resultat stiller intensiver Geistesarbeit in hohem Grade bemerkenswert, ja ersten Ranges. Ich führe nur einige

Beispiele an: den heiligen Johannes des Michelangelo nannte er dessen gelungenste Phrase; Fra Bartolommeo charakterisiert er mit einem schlagenden Wort als den geborenen Akademiedirektor. Und wie tief beleuchtet sein Urteil, daß Oberländers Kunst sich als eine wirklich seherhafte Physiognomik bezeichnen lasse, die Werke des süddeutschen Humoristen! Zuweilen bediente er sich dieser Gabe der Essentifikation als einer gefürchteten Waffe, die ihm manche Feindschaft eintrug. Auch wenn er von irgend einem Werke tief ergriffen war, äußerte sich dieser Seelenzustand nicht selten in einem Witzwort, das seine innere Freiheit offenbaren sollte. Der Humor in milder oder scharfer Form war überhaupt, wie schon erwähnt, ein Element seiner Weltanschauung, deren gütige Milde man am besten aus den vier Humoresken dieses Bandes kennen lernen mag. Auch das Paradoxon, das ja, wie er meinte, oft genug zur Wahrheit werde, verschmähte er zu Zeiten nicht, besonders in dem Kreise vertrauter Künstler, die ihm wirklich nahe standen.

Als Schachspieler und ausgezeichneter Problem-Komponist erfreute er sich eines Weltrufes. Auch hier offenbarte er die Eigenheit seiner kritischen Natur, die nur mit dem besten vorlieb nehmen mochte. Unter seiner Kritik schmolz die Anzahl seiner Schachprobleme mit den Jahren immer mehr zusammen, und was sich seinen eigensinnigen Bemühungen, Form und Inhalt zu veredeln, nicht fügen wollte, warf er unbarmherzig bei Seite. „Weniger müssen es werden, immer weniger; aber was übrig bleibt, muß stolz sein!", pflegte er den Freunden zu antworten, wenn sie ihm vorwarfen, daß er seine eigenen Probleme viel zu strenge beurteile. Von ihm stammt der Schachausdruck „Ökonomie der Mittel", der heute jedem Problemfreund geläufig ist, wie auch die Bezeichnung „Matbild". Bis in seine letzten Tage beschäftigte ihn das edle Spiel, das ihm manche schwere

Leidensstunde verkürzte: der Besucher fand immer ein Schachbrett in seiner Nähe.*)

Männer, die zum edelsten Genusse alles Schönen in solch außerordentlichem Sinne vorbestimmt erscheinen, pflegen oft in jenen höheren Dilettantismus zu verfallen, der mit Genüssen und Sensationen spielt. Davon war keine Spur in Bayersdorfers Wesen zu finden: er bethätigte die höchste Auffassung vom Berufe des Forschers auf dem weiten Feld der Kunst. Junge Gelehrte, die zu ihm kamen, pflegte er daraufhin zu prüfen, ob sie auch fähig seien, die Kunstgeschichte wirklich zu fördern. Auf einzelne Leute, die mehr Geist in der Verwertung des Erforschten als Fleiß in der strengen Bewältigung der einzelnen Probleme zeigten, war er, bei aller Anerkennung ihres Talentes, nicht besonders gut zu sprechen: er hieß sie kurzweg Journalisten, wie er denn mit der Behauptung, die meisten Bücher werden mit der Schere geschrieben, nicht allzu sparsam war.

Bayersdorfer war nicht blind gegen die Mängel der historischen Betrachtungsweise, die, wie Adolf Hildebrand in seinem Büchlein über das „Problem der Form" meint, dazu geführt habe, mehr und mehr die Unterschiede und den Wechsel in den Kunstäußerungen in den Vordergrund zu bringen; er wußte auch, daß die vielberufene Theorie des Milieu, die einen Menschen in seine Zeit hineinstellt und aus der Umgebung heraus zu erklären sucht, nicht genügt, um das Wesentliche einer künstlerischen Erscheinung zu erklären. Niemand verstand besser als er, das spezifisch-künstlerische Element eines Werkes zu erfassen und in klarster Weise auseinanderzusetzen: er besaß die Fähigkeit der rein künstlerischen Anschauung, die hierzu erforderlich ist, im allerhöchsten Grade. Hierin offenbarte sich deutlich

*) Bayersdorfers Schachnachlaß ist erschienen unter dem Titel: Zur Kenntnis des Schachproblems von A. Bayersdorfer. Herausgegeben von Kohtz und Kockelkorn. Potsdam. A. Stein.

ein geniales Element seiner Kunstbetrachtung, die das Rohmaterial der Thatsachen und Urkunden, an dem viele haften bleiben, immer nur nach seinem wahren Werte schätzte. Die Art und Weise, wie zum Beispiel Herman Grimm und ähnliche Geister Kunstgeschichte schrieben, war ihm ein Greuel.

Diese seltene Fähigkeit künstlerischer Anschauung kann kaum erworben werden; man muß mit ihr geboren werden. Sie ist auch nicht allzuhäufig, und daher mag es wohl kommen, daß selbst viele tüchtige Naturen in kein engeres Verhältnis zu jenen Kunstwerken kommen, die sich an die rein künstlerischen Seiten unserer Natur wenden. Bayersdorfer war davon auf das Lebhafteste durchdrungen; die höchste Kultur, die vor allen Pforten des Lebens um Antwort fragte, hatte die geniale Intuition und Kraft seiner Phantasie nur geläutert.

Es war ihm auch leicht, über die technischen Mängel eines Kunstwerkes hinwegzusehen, wenn es nur eine Individualität offenbarte. Er schätzte selbst problematische Naturen, denen es nicht gelungen war, die Freiheit jener Meister zu erreichen, welche das Stoffliche mit spielender Freiheit überwinden. Daß ihm prahlende Eklektiker, die den Markt zu beherrschen pflegen, verhaßt waren, ist begreiflich: ich könnte einige Führer und Verführer Münchener Kunst nennen, an deren Bildern er schweigend vorüberging, mit dem Bedauern, daß so viel Können in so schmählicher Weise verthan werde. Er liebte überhaupt die stillen Leute, welche die Kraft haben, unerkannt und ungefeiert abseits zu stehen: Steub, Leuthold, Schleich (um nur einige Schriftsteller zu erwähnen) schätzte er höher als die hoffähigen Leute der sogenannten Münchener Dichterschule, die Herren Geibel und Genossen. Seine Vorliebe für das Individuelle, für den göttlichen Funken zeigte sich auch in seinem Verhalten zu den Werken der Weltlitteratur; er hegte die wärmste Bewunderung für

Gottfried Keller, während er C. F. Meyer als gekünsteltes Talent nicht leiden konnte. Aber fast noch höher als den Meister Gottfried Keller stellte er die Begabung des großen Bauernpsychologen Jeremias Gotthelf, weil dessen ungeheures, wenn auch ungehobeltes Talent der Erde näher stand. Dies ist bezeichnend für den Mann, der doch wie wenige die Mittel jeder reifen Kunst zu würdigen verstand: das, was Goethe eine Natur nannte, galt ihm in gewisser Hinsicht mehr als die Fertigkeit der Hände und des Griffels, die doch ein notwendiges Mittel hohen Künstlertums bleibt. Nur wer selbst eine Natur ist, darf sich ein solches Verhältnis zur Kunst gestatten.

In der Regel ist der Rationalismus, oder, wie man in Deutschland sagen könnte, das unsterbliche Nicolaitentum das Gegenteil jeder künstlerischen Weltanschauung. In Bayersdorfer war der Haß dagegen sehr lebendig: er mag ihn, ganz abgesehen von seiner Freundschaft für Carl du Prel, dazu getrieben haben, sich eifrig mit den Problemen des Occultismus zu beschäftigen. Von 1889—1893 war er Vorsitzender der Münchener „Gesellschaft für wissenschaftliche Psychologie.“ Wie er über die Banausen des modischen Materialismus dachte, mag uns ein Aphorismus sagen, den ich in einem seiner Notizbücher verzeichnet finde: „Die Propagandisten unserer naturwissenschaftlichen Aufklärung sehen in der Natur nichts mehr als die fortgesetzte Begründung ihrer Erkenntnis. Das Wesen des wirklichen Gelehrten aber ist es, daß er in der Grenze seines Wissens und noch darüber hinaus ein Organ besitzt für die noch unerforschte Welt.“

Bayersdorfers Sinn für echte Menschen war so lebhaft wie sein Sinn für auserlesene Kunstwerke. In Dingen, die sein Herz und Gemüt berührten, war er scheu und verschlossen; umso freigebiger teilte er allen, die zu ihm kamen, aus dem Reichtum seines Geistes und Wissens mit, und man kann

sagen, daß die eigentlichen Schriften des Gelehrten in den Büchern seiner Kollegen stecken. Diese Freigebigkeit war die edelste Art, sich selbst und eine ungemeine Kultur zu genießen. Ein künstlerisches Problem interessierte ihn eigentlich nur so lange, als es Problem war: wenn er mit sich darüber im reinen schien, überließ er es ruhig einem Fachgenossen, der dessen Konsequenzen ziehen mochte. Die Widersprüche seines Wesens fanden ihre Einheit in einer milden Menschlichkeit, deren zarte Regungen er durch eine überlegene Ironie zu verbergen oder auch zu schützen suchte. Er konnte keinen Witz zurückhalten; er liebte auch die guten schlechten Witze, weil er in jedem Spiel des Geistes die Freiheit des Menschen genoß, der über den Dingen und Menschen steht. Der Mensch Bayersdorfer war ebenso bedeutend als der Kenner, dessen tiefe Künstleraugen früh das Wesen dieser Welt des Scheins erkannt hatten. Der seltene Mann, dessen Gegenwart auf Gleichgesinnte stets heiter und beglückend wirkte, kannte keinen Ehrgeiz: er hat sich lebend selbst verschwendet, mit der Ruhe eines Weisen, der weiß, daß ein großes Leben seine Sprecher wählt, unbekümmert um den Ehrgeiz des Einzelnen.

Was Goethe über das Kunstwerk sagt, gilt auch von der Persönlichkeit: Wir ehren oder genießen sie in einzelnen Äußerungen, die nur eine unvollkommene Offenbarung ihres Wesens sind, das in stillem Wirken seine Kreise zieht. Der einzige Mann, dessen ganzes Wesen einer ruhigeren, vornehmeren Zeit angehörte, nahm als Betrachter des Lebens jene Höhe ein, wo dem Blick das Einzelne entschwindet und nur ein ungeheures Leben sich in ewiger Entwicklung zeigt. Ob der Einfluß eines Geistes im Bewußtsein der Nation bleibt oder unerkannt und ungenannt im Meere des Göttlichen waltet, das den Besten flutet, ist im tiefsten Grunde gleich. Wir wissen, daß das Erbe an Schönheit und an Glück, welches sich vor uns ausbreitet, oft die schönste

Mehrung durch Männer erfahren hat, die ihr eigenes Leben langsam in jene Höhe hinauf bildeten, wo wir die unmittelbare Gegenwart eines Menschen als schönste Rechtfertigung des Daseins empfinden. Dies Bewußtsein giebt dem Bedauern um das Entschwundene jene Weihe, die mit dem feierlichsten Ernst des Lebens verbindet. Nicht durch das, was wir thun, sondern durch das, was wir sind, offenbaren wir den reinsten Adel unserer Natur.

Wilhelm Weigand



H. Thoma pinx. 1875 Photogravure Bruckmann

ADOLPH BAYERSDORFER

I.

Kunsthistorisches

A.

Bayersdorfer als Kunstforscher und Ästhetiker

Von Böcklins Hand besitzen wir das Bildnis Adolph Bayersdorfers aus seinen Jugendjahren. Kein berufsmäßiger Porträtmaler hat darin die Züge eines zufälligen Bestellers festgehalten: hier hat ein Freund mit dem Tiefblick des großen Künstlers eine ihm vertraute Seele ausgedeutet. Die aufrechte Haltung des Kopfes mit der klaren leuchtenden Stirn und dem durchdringenden Blick offenbart ebenso sehr Begeisterungsfähigkeit, wie sich in dem leisen Zucken der Mundwinkel, mehr aber noch in einem schwermütigen Zug um die Augen Resignation verrät.

Diese beiden Grundgewalten, die in Böcklins Auffassung den Charakter der Persönlichkeit bestimmen, beherrschen thatsächlich alle Äußerungen dieses erstaunlichen Geistes. Sie sind auch entscheidend gewesen für das, was er in seinem Berufe als Fachmann, als Kunsthistoriker, geleistet hat. So wenig wie Lessing sich ein Genie heißen lassen wollte, so wenig allerdings wollte Bayersdorfer Kunstgelehrter von Beruf genannt sein. Was er gelegentlich von Rottmann schrieb, hätte er mit Fug und Recht auf sich selbst anwenden dürfen: auch in ihm lebte „ein verständnisvoll in die Welt blickender Künstlergeist, der ein stilles Gesetz in dem flüchtigen Spiel der Erscheinungen zu erkennen und festzuhalten vermochte". Und dieser Künstlergeist trieb ihn der theoretischen Beschäftigung mit der Kunst in die Arme.

Auf einem andern Wege als der Durchschnitt hat Bayersdorfer sich der Kunstgeschichte genähert, und so schwebte ihm auch ein anderes Ziel vor. Über die Anhäufung und

die Kritik der Thatsachen hinaus suchte er von der philosophisch-ästhetischen Seite in die Probleme der Kunst einzudringen. Gleich den wenigen Seiten, die von ihm gedruckt vorliegen, geben auch die schriftlichen Aufzeichnungen, die er hinterließ, dies hohe und seltene Streben deutlich zu erkennen. Sie sind hauptsächlich in fündundzwanzig Notizbüchern ganz verschiedener Stärke und verschiedenen Formates enthalten. Es macht Mühe, sich durch die anscheinend unentwirrbare Masse hindurchzufinden. Allein das auseinander Gesprengte findet sich langsam wieder zusammen, das durcheinander Geworfene ordnet sich zu Gruppen und allmählich gelingt es, aus den größeren oder kleineren Fragmenten die Umrisse eines weit angelegten Baues zu ahnen, den auszuführen er sich nie entschließen konnte. Was ihn immer aufs neue zu den Einzelheiten trieb und ihm doch je länger, je mehr die Lust am Ganzen verleidete, erklärt ein Blick auf sein Bildnis von Böcklins Hand, in dem Begeisterung und Resignation als Quintessenz dieser Persönlichkeit gemischt erscheinen.

1.

Die Notizbücher aus der Zeit der Lehrjahre, von dem Bezug der Universität München 1862 an bis zur Reise nach Italien 1874, zeichnen sich durch die kleine, saubere Handschrift aus, die Bayersdorfer zwar auch später beibehalten, aber nicht mehr mit gleicher Zierlichkeit und offenbar mit Freude gepflegt hat. Von den ersten Zeiten des Schwankens und der Hinneigung zur Medizin enthalten sie keine Andeutung. Sie setzen ein, als der Streit in seiner Brust zu Gunsten der Kunstgeschichte bereits geschlichtet ist.

Den wissensdurstigen jungen Studenten verrät eine lange Reihe gelehrter Büchertitel, nicht minder ein Verzeichnis der 1863 und 1864 besuchten Universitätsvorlesungen, die neben der erwählten Fachwissenschaft auch Philosophie,

Nationalökonomie und soziale Theorien berücksichtigen. Die ersten journalistischen Versuche in der „Süddeutschen Zeitung“ und einem Wiener Blatte werden vermerkt; Preisaufgaben verschiedener auswärtiger Akademien ziehen vorübergehend seine Aufmerksamkeit an. Nur bei einer hat Bayersdorfer mit eifrigem Bemühen länger verweilt, worauf sehr sorgfältige Auszüge aus der einschlägigen Litteratur und eine Reihe klarer, in biegsamer Sprache geformter Künstlercharakteristiken hinweisen. Sie verlangte „eine Geschichte der Landschaftsmalerei, welche die Fortschritte und Umgestaltungen von da ab verfolgt, wo solche Gemälde nur ein Beiwerk waren bis zu der Epoche, von der an sie ein besonderes Genre bilden“.

Bayersdorfers Wahl wird durch den Kunstgeschmack der Zeit und durch den Ort seiner Studien zur Genüge erklärt. Nicht nur, daß auf dem alten Importwege des künstlerischen Geschmackes, von Frankreich her, die Schätzung der niederländischen und holländischen Kunst nach Deutschland gedrungen war, auch die heimische Kunstsammlung mit ihrem Grundstock an deutschen und niederländischen Primitiven gab dem Bearbeiter jener Aufgabe ein lohnendes Material an die Hand, das ihm kostspielige Studienreisen wenigstens vorerst ersparte. Eine weitere Förderung versprach das Kupferstichkabinet, in dem die alten Landschafter, dem Sammlergeschmack der Zeit entsprechend, reich vertreten waren.

Was sich von Studien zu dieser Arbeit in den Notizbüchern vorfindet, verwertet denn auch mit Vorliebe das einheimische Material von Kunstwerken. So kommt es, daß die Italiener gar keine Berücksichtigung gefunden haben. Neben der Selbständigkeit des Urteils und der Sicherheit des künstlerischen Geschmackes wird man an diesen Aufzeichnungen auch die litterarische Form, von jeher das Aschenbrödel der deutschen Kunstschriftstellerei, bewundern müssen. Mit erstaunlicher Kraft des künstlerischen Nachempfindens hat Bayers-

dorfer gleich bei diesen ersten Versuchen die Stimmung des Originales in Worte umzusetzen gewußt. Mit der Liebe des begeisterten Naturfreundes vertiefte er sich in die Arbeiten der alten Landschafter; aus der eindringenden Analyse erwuchs seine seltene Kunst, an die Stelle einer sachlich-nüchternen Beschreibung die lebendige Schilderung eines persönlichen Erlebnisses zu setzen. Ein paar Proben mögen seine Art zu sehen und zu beschreiben, kennzeichnen.

Dierick Bouts. — Mannalese. (Pinakothek Nr. 111.) Tiefbrauner Ton. Formen unwahr, aber traurig-öde, einsame Landschaft, die wie zum erstenmale von Menschen betreten aussieht. Eine feiertägliche Elegie der stummen Erde. Diese tiefe Seelenstimmung, verbunden mit Formenstudium und natürlicher Wahrheit, wäre das erreichte Ziel der Landschaftsmalerei. Ruisdael ist mehr rein künstlerischer und nicht so demonstrativ religiöser Natur.

Paul Bril. Gern giebt er Buchten und Meeresgestade mit Leuchttürmen, Brücken und einigen ungeheuren, aus dem Meere ragenden Felsen. Durchdringende Sonnenblicke durch geballte Wolken. Es ist aber nicht die gewitterschwüle, unheilverkündende, melancholisch stimmende Luft Ruisdaels, es ist hier mehr die imposante, den Menschen läuternde Naturerscheinung. Er ist der Vervollkommner der dramatischen Landschaft und insofern Rolandt Saverys Nachfolger. Seine Bäume sind gewachsen, von einem mächtigen, inneren Zuge getrieben und sind in einer heroischen Weise bewegt. Seine Wolken sind Donnerer und majestätisch aufgezogen, mehr wegen ihrer Pracht und Größe anzustaunen als wegen ihrer Schrecklichkeit zu fürchten. . . . Wie mit seinen Bäumen ist es mit seinen Bodenformationen. Sie scheinen in einem mächtigen Schöpfungs- und Bildungsgang plötzlich erstarrt zu sein und noch den Flug anzudeuten, den sie genommen hätten bei freier Bewegung.

Ebenso tief dringt er in den Charakter der deutschen Landschaftsschilderer mit Dürer an der Spitze ein, giebt eine litterarische Virtuosenleistung in der Beschreibung der gedrängt vollen Alexanderschlacht von Albrecht Altdorfer (München, Pin. Nr. 290) und macht im Vorübergehen manch feinsinnige Bemerkung über Hirschvogel, H. S. Lautensack,

Baldung Grien. Den größten deutschen Landschafter in modernem Sinne, M. Grünewald, hat Bayersdorfer erst in späteren Jahren, als er Colmar aufsuchte, kennen gelernt. Da aber war die jugendliche Begeisterung schon einem kühleren Abwägen und Erkennen gewichen und die Lust des Nachschaffens abgekühlt. Wie lang indessen diese Freude anhielt, und bis zu welcher Höhe er seine Fähigkeit zu steigern vermochte, zeigt die prachtvolle Beschreibung, die er bei seinem italienischen Aufenthalt vor der großen Flachlandschaft Rubens' im Palazzo Pitti niederschrieb.

Rubens. Heuernte. Vielleicht das schönste Werk, das der Künstler in dieser Art hinterlassen hat. Wie etwas Lebendiges ist die ganze Landschaft vom Künstler eingesogen, getaucht in das bewegliche Element von Luft und Licht, in deren Wiederstrahl alles hellfreudig erglänzt. Die Lebendigkeit des Vortrages, die üppige Kraft der Phantasie im Weitererzählen unter steter Fühlung mit dem Geschauten und Typischen, die vollendete Darstellung des weithin sich erstreckenden Raumes, die von geistreichen Einfällen sprühende Behandlung der Palette, das alles im Dienste einer unfehlbaren Empfindung von sinnlicher Frische, jederzeit fähig, sich mit der Natur in allen ihren Formen zu identifizieren, läßt dieses herrliche Bild erfüllt sein von den höchsten künstlerischen Qualitäten. Alles auf ihm atmet Leben, die Wolken ziehen, die Luft ist bewegt und selbst die Darstellung des festen Bodens ist in ein dramatisches Nacheinander der künstlerischen Perzeption umgesetzt, so daß der darüber schweifende Blick wie von einer spannenden Erzählung von Punkt zu Punkt gerissen wird. Die Gesamthaltung ist warm und überaus licht, was bei der Tiefe und reichen Kraft des Bildes ein bewundernswertes Farbenkunststück ist und auf einem divinatorisch sicheren und kühnen Kalkul beruht.

Dem Studium des künstlerischen Materiales ging das der litterarischen Quellen zur Seite. In jenen Jahren, da er sich auf seine Weise an der Preisaufgabe plagte, scheint er den Entschluß gefaßt zu haben, den niederländischen Vasari, Karel van Mander, ins Deutsche zu übertragen. Aber erst später, in Florenz, ist er an die Ausführung ge-

gangen, wie ein an den Herausgeber der „Quellenschriften für Kunstgeschichte“, Hofrat Eitelberger v. Edelberg nach Wien gerichteter Brief (s. Abschnitt IV) zeigt. Doch ist auch damals das Unternehmen bald stecken geblieben, und nur ein bescheidener Anfang hat sich in einer Abschrift von fremder Hand unter seinen Papieren gefunden.

Das Interesse an dem Stoff lockte ihn bald über die Grenzen des Themas hinaus. Schließlich krystallisierten sich die mehr und mehr auseinander strebenden Studien um einen festen Kern. Die weitverzweigte Malerfamilie der Brueghel fesselte Bayersdorfers Aufmerksamkeit. Bei der Unklarheit der schriftlichen Überlieferung, dem Durcheinander der Arbeiten und dem Mangel einer gesicherten stilkritischen Erkenntnis schien das Feld für kunsthistorische Bethätigung nach allen Richtungen hin offen. Allein die Aussaat fiel auch diesmal in die Dornen und trug keine Frucht. Mit der Idee selbst hat Bayersdorfer nie aufgehört zu liebäugeln und immer wieder tauchte sie in seinen Gesprächen auf, wenn er in geheimnisvoller Selbstironie auf das „fertige Manuskript“ über die Brueghels in seinem Schreibtische hinwies.

So trieb ihn die Beweglichkeit seines Geistes umher, ohne daß er irgendwo festen Fuß fassen konnte, sich einwurzeln und den geduldigen Zellenbau einer größeren wissenschaftlichen Arbeit beginnen. Die in diesem Bande neu gedruckten Aufsätze und Rezensionen zeigen am deutlichsten die Beschäftigungen eines nach vielen Seiten ins Endliche schreitenden Geistes. Das Studium der alten Kunst machte ihn keineswegs gleichgültig oder gar ungerecht abweisend gegen die moderne. Von keiner Mode abhängig und unbeirrt in seinen künstlerischen Instinkten, trat er in persönliche Fühlung mit einigen damals Verkannten, für die er sich ebenso sehr als Freund wie als litterarischer Bannerträger einsetzte. Er selbst hat dann später den Triumph erleben dürfen, anerkannt und gefeiert zu sehen, wen er in

Zeiten der Not gestützt und in Stunden des Zweifels immer wieder aufgerichtet hatte. Der launige Steckbrief, mit dem er 1869 Courbet dem deutschen Publikum bekannt machte, geht weit über die journalistische Fingerfertigkeit hinaus und zeichnet von dem urwüchsigen Kraftmenschen, der sich unter den Münchener Kollegen beim Maßkrug und bei der kurzen Pfeife trotz der Schwierigkeit sich zu verständigen wie unter Landsleuten fühlte, ein lebenstrotzendes Bild, dessen starker Realismus Courbets Auffassungsweise kongenial war.

Die Forderungen, die Bayersdorfer an den modernen Künstler stellte und nur selten erfüllt sah, hat er gelegentlich in knappen Worten formuliert, die auch heute noch nachdenkliche Beachtung verdienen:

> Das Malen allein — heißt es in einer Besprechung des Kolossalgemäldes „Peter Arbues“ von Wilhelm von Kaulbach — macht es nicht aus; ein bedeutender Mensch muß hinter dem Maler stehen, ein geschulter Verstand, eine bestimmte Summe von Kenntnissen, die den gebildeten Menschen ausmachen und ihn zu einer wohl zu beachtenden geistigen Kapazität erheben ... Den meisten fehlt ein größerer geistiger Horizont, die schulgerechte Entwicklung ihrer oft großen und nur einseitig wirkenden Verstandesanlagen. Die richtige Kenntnis dessen, was in der Welt vorgegangen ist und noch vorgeht — mit einem Wort: Die humanistische Bildung. (Walhalla, Nr. 94. 16. Januar 1870.)

Mit seinem Herzen blieb er der alten Kunst zugethan, wo er immer fand, was nicht so sehr die modernen Künstler ihm versagen mußten als die moderne Kunst: „Schöpfungen, welche in einer uns entfernt stehenden Zeit dem wirklichen geistigen Bedürfnis der Völker entsprungen waren.“

Mit besonderer Freude ergriff er daher die Gelegenheit über die theoretische Bewunderung hinaus durch praktische Thätigkeit den alten Meistern seine Verehrung zu beweisen und für ihre Anerkennung zu werben. Die 1869 im Kunstausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek veranstaltete „Ausstellung von Gemälden älterer Meister“ aus süd=

deutschem und schweizerischem Privatbesitz „nach dem Vorgange ähnlicher mit Beifall aufgenommener Ausstellungen in England und Frankreich" fand in Bayersdorfer eines der kenntnisreichsten und eifrigsten Komitemitglieder. Von hier holte er sich auch das Thema zu seiner ersten fachwissenschaftlichen Veröffentlichung.

Das Hauptstück jener Ausstellung bildete nämlich Hans Holbeins sog. Madonna des Bürgermeisters Meyer zum Hasen aus dem Besitz J. K. Hoheit der Prinzessin Karl von Hessen in Darmstadt. Hätte die Galerieverwaltung in Dresden die Einsendung der in ihrem Besitz befindlichen Wiederholung des Darmstädter Bildes nicht verweigert, so wäre wohl schon damals die über diesen Bildern schwebende Streitfrage nach dem Verhältnis von Original und Replik zum Abschluß gebracht worden. So aber zögerte sich die Abwicklung der Angelegenheit bis zur Dresdener Holbein-Ausstellung 1871 hin, und unter den Jüngeren, die damals in Vers und Prosa das Wort ergriffen, erschien auch Bayersdorfer mit der Schrift „Der Holbeinstreit". Seine Meinung stand schon von 1869 her fest, als das Darmstädter Original zur allgemeinen Kenntnis gelangte: das Dresdener Bild sei eine späte, nicht von Holbein herrührende Replik. Diese Ansicht ist denn auch schnell genug die allgemeine geworden. Die kleine Schrift darf als ein Muster methodischer Forschung gelten. Klar und in einfachster Sprache wird die verzwickte Geschichte des Bildes, das so oft den Besitzer wechselte, vorgetragen; die künstlerische Analyse legt die Vorzüge des Originales vor den Nachteilen der Replik mit größter Deutlichkeit bloß. Aus den mit sicherer Hand gezogenen Voraussetzungen ergiebt sich das Resultat auf das natürlichste, fast wie eine mathematische Notwendigkeit. Eine Eigenart der Schrift, die sie von allen gleichzeitig das Thema behandelnden sondert, sind die gleich sprühenden Glanzlichtern wirkenden Bemer-

kungen kunstphilosophischer Art, die den Verfasser über den zünftigen Kunsthistoriker hinaus zu einem Ästhetiker von neuen revolutionären Ideen emporgewachsen zeigen.

Unter den vielen Talenten, die Bayersdorfer in sich vereinigte, ist die Gabe der philosophischen Betrachtung und Spekulation vielleicht die ihm eigenste, jedenfalls die neidenswerteste von allen gewesen. Was er auf diesem Gebiete uns vorenthalten hat, gehört zu den unersetzlichen Verlusten der Wissenschaft. Von vornherein stand es ihm fest, daß auf dem Boden der Hegelschen oder der Herbartschen Anschauungen eine moderne Ästhetik nicht anzubauen sei. Die seine wurzelte vielmehr, seinem eigenen Ausspruche nach, in zwei Werken: in M. Ungers „Wesen der Malerei" (1851) und in Otto Ludwigs „Shakespearestudien" (1871). Aber wie überall ging er auch hier auf eigenen Pfaden vorwärts und über seine Anreger mit entscheidenden Schritten hinaus.

An welcher Stelle die neue Arbeit einzusetzen habe, sagt er schon im „Holbeinstreit".

Man irrt vielleicht nicht, wenn man annimmt, daß es der modernen Aesthetik an der Wurzel fehle, an einem Kriticismus, der mit einer durchgearbeiteten und möglichst subjektlosen Empirie, wie sie bislang nicht bestanden hatte, ausgerüstet, die elementaren Grundbedingungen des Kunstvermögens erforscht und die vorhandenen Axiome aufgedeckt hatte. Diese würden dann zwanglos die Halt- und Ausgangspunkte einer mit Leben begabten Kunstphilosophie werden.

Mit Hilfe jener „durchgearbeiteten Empirie" hat Bayersdorfer mehrfach angesetzt, den Urproblemen der Ästhetik auf den Grund zu kommen. In den Notizbüchern finden sich diese Versuche festgehalten in mehreren, leider unter sich zusammenhangslosen Aperçüs. In einzelnen wesentlichen Fragen ist er bis zu klaren Definitionen vorgedrungen.

Die Kunst läßt sich in ihrem Grunde nicht mit bloßen elementaren Faktoren aller möglichen Disziplinen zusammensetzen; sie hat eine eigene elementare Basis — sonst müßte sie begreifbar sein.

Die Kunst im weitesten Sinne ist die Äußerungsfähigkeit des menschlichen Empfindungslebens; eine ungezwungene, feinfühlende Analyse vieler Kunstwerke könnte das beste Material zu einer wahren Psychologie liefern.

Die Kunst giebt ein Erkenntnisgesetz für das Rätselhafte, Geheimnisvolle, Unvermittelte, Zufällige, Partikularistische, Zwecklose, Anekdotische in der Natur.

Das Prioritätsrecht zwischen Form (Objekt) und Empfindung (Subjekt) bleibt unentschieden; sie verhalten sich zu einander wie Ursprung in der Idee und Veranlassung in der Zeit und sind als Einzelbegriffe undenkbar.

Denn es ist vorderhand unentschieden, ob eine Reihe von Begriffen wie der des Transcendentalen Auffassungsformen des Intellektes sind, unter denen die Natur betrachtet wird, oder ob nicht vielmehr der Keim zu diesen Anschauungen in der Natur lag und sich im Intellekte bewußtlos ausgebildet hat.

Namentlich die beiden letzten dieser Aphorismen, wie man die Fragmente eines nie ausgebauten Systems nennen könnte, führen in die Werkstatt des Philosophen unter den neueren Kunstforschern. Nur als eine Konsequenz solcher Anschauungen erscheint dann die bei Bayersdorfer früh ausgebildete und ihm ganz eigene Lehre „von der autochthonen Kraft der künstlerischen Mittel, die das psychologische Gesetz ihres Wirkens in sich tragen“.

Die reifste Frucht dieser Gedanken und Spekulationen enthält eine 1872 erschienene Broschüre: „Martin Greif, ein elementarer Lyriker“, mit dem bezeichnenden Untertitel: ästhetische Betrachtungen. Greifs Lyrik schien Bayersdorfer „einen flüchtigen, aber die Tiefen des seelischen Lebens, wo das Unbewußte des künstlerischen Schaffens seine geheimnisvolle Werkstatt aufgeschlagen hat, jäh erhellenden Einblick zu gewähren“. Die Reinheit der Intuition dieser „kurzen, tiefgründigen, ohne reflektive Absicht unbewußt hervorgebrochenen Stimmungslaute“ reizte die ästhetische Analyse. In diesen Gedichten glaubte Bayersdorfer den geheimnisvollen Prozeß künstlerischen Werdens ganz rein beobachten

zu können. Mit Absicht wählte er „unscheinbare, äußerlich uninteressante Beispiele, Empfindungsfragmente, kleine Stückchen reinen Metalls, wie sie der Dichter nicht umfangreicher vorgefunden hat in dem Bergwerk der Seele“.

Aus diesen und ähnlichen Andeutungen lassen sich wenigstens die Umrisse der Ästhetik, wie sie Bayersdorfer vorschwebte, ahnen. Im Unbewußten geht der Zeugungsakt, aus dem das Kunstwerk entsteht, vor sich. Die Form ist nicht ein der ursprünglichen Empfindung nachher von der Reflexion willkürlich umgeworfenes Gewand; vielmehr ist die Einheit der beiden im intuitiven Intellekt bereits vorhanden. Im Kreise seiner Freunde stand Bayersdorfer mit diesen Grundanschauungen nicht allein; es soll hier nur auf Carl du Prels Philosophie hingewiesen werden, die aus verwandten Gedanken allerdings zu anderen Folgerungen vorgeschritten ist.

Unter den Kunsthistorikern indessen war und ist bis heute Bayersdorfer der einzige, der sich der philosophisch-ästhetischen Seite unserer Wissenschaft, jenes „wenig bebauten Bergwerkes voll edler Metalle“, angenommen hat. Dort, um bei dem von ihm mehrfach beliebten Bilde zu bleiben, in den Stollen hat er seine einsame Bergmannsarbeit verrichtet, die Adern angeschlagen und das Edelmetall zu Tage gefördert. Heute, wo neben der zu einem intellektuellen Sport ausgearteten Bilderbestimmung die geschichtliche Forschung mit der Herbeischaffung kleiner und kleinster Thatsächlichkeiten das Hauptinteresse der Kunstforscher in Anspruch nimmt, verdient sein Beispiel nachdrückliche Beachtung. Nur allzu gern ist man geneigt, den ach so vereinzelten Bemühungen, unserer Wissenschaft ein ästhetisches Fundament zu graben, mit Mißtrauen zu begegnen. Ein solcher Hochmut wäre schlecht angebracht gegenüber der philosophischen Unreife, die sich z. B. bei der Aufnahme von Hildebrands „Problem der Form“ in beschämender Weise gezeigt hat.

Das reiche Bild, das wir von diesen Jahren der Entwicklung gewinnen, wird abgeschlossen mit einer wiederum sehr knappen, aber gehaltvollen biographischen Skizze Karl Rottmanns. Wie die Holbeinschrift äußerlich eine litterarische Beigabe zu einer stattlichen Reproduktion der Darmstädter Madonna war, so ist auch diese Publikation gedacht als einführender Text zu Rottmanns italienischen Landschaften, deren in Darmstadt befindliche Originalkartons die Firma Bruckmann herausgab. Einsetzend mit einem meisterhaft zusammengefaßten Überblick über Ziel und Wesen der Landschaftsmalerei am Ausgang des 18. Jahrhunderts, schildert der Verfasser Rottmann als „einen jener naiven, aber starken Geister, die nötig waren, die neue Bahn zu ebnen". Nicht blind gegen die technische Befangenheit jener Versuche auf unbetretenen Wegen läßt Bayersdorfer in seinem Urteil wieder ein künstlerisches Glaubensbekenntnis laut werden: „in der technischen Unbehilflichkeit bei großen Intentionen liegt der treibende Stachel zur raschen Vervollkommnung". Und wie eine dankbare Huldigung, dargebracht den Meistern, auf deren Wirken und Schaffen seine eigene Kultur beruhte, klingen die Worte, die er zum Lobe Rottmanns niederschrieb: „Aus dem ernsten und würdigen Streben jener Periode, aus dem gewaltigen Anlaufe zur Erringung einer neuen und großen Kultur erwuchs uns das geistige Vermögen der Gegenwart. . . Unsern großen Dichtern folgte in engem Anschlusse, geweckt und genährt von jenen, die aufstrebende Kunst, die in anstrengender Arbeit ernst, würdevoll und gewissenhaft vorwärts drang und dem kommenden Geschlechte die feste Grundlage des neuen Baues vererbte."

Überblickt man die reiche, wenn auch unruhige und immer wieder abgebrochene Thätigkeit Bayersdorfers während dieser ersten Münchener Zeit — wobei seine Kritik der Wagnerschen Musik nicht zu vergessen ist —, so wird man in seiner Selbsteinschätzung als „vierunddreißigjähriges Wun-

derkind" keine Anmaßung, wohl aber einen leisen Anflug von Resignation finden, die seines Wesens andere Hälfte war. Was ihm fehlte, fühlte er selbst vielleicht tiefer und schmerzlicher, als er ahnen ließ: Krystallisationskraft. Die Frage blieb, ob Italien an ihm das Wunder der kraftvollen Selbstbeschränkung, des Zusammenschließens der Kräfte zu einem schön geformten Ganzen wiederholen würde. Würde das Land der alten Kultur im stande sein, auch in seiner Seele „das reiche Detail von Stoff und Empfindung in eine einheitliche Erscheinung zu bändigen?"

2.

Die während des italienischen Aufenthaltes (1874—1880) geführten Notizbücher spiegeln all die Unruhe einer Reise-Existenz wider. Schon ihr Äußeres sticht von den in München benutzten deutlich ab. Bald vorn, bald hinten begonnen, in allen Richtungen beschrieben, mit eingelegten Blättern versehen, entspricht ihre äußerliche Unordnung dem inhaltlich krausen Durcheinander. Büchertitel fachwissenschaftlicher Werke wechseln mit dem Vermerk über litterarische Kuriositäten; gleich daneben stehen Auszüge aus dem Eisenbahnfahrplan, Reiserouten mit abgemessener Zeit für Aufenthalt und Nachtquartier, Vorschriften für Haushygiene, Adressen und so fort. Ausführliche Listen mit den Lebensdaten der älteren Florentiner Künstler zeigen die Richtung seiner neuen Studien. Augenscheinlich für Freund Böcklin, der zur gleichen Zeit nach Florenz übergesiedelt ist, sind umfassende Auszüge aus alten Werken über Maltechniken, Bereitung der Farben zusammengestellt. Fleißig wird in den Archiven des Domes und der Uffizien kopiert; schon damals fertigt Bayersdorfer eine sorgfältige Abschrift des Medici-Inventars von 1512 an, das viele Jahre später (1888) Eugène Müntz dem allgemeinen Studium zugänglich gemacht hat.

Auch ein bisher nicht hervorgetretenes Talent offenbart sich jetzt. Mit ausgeprägtem Stilempfinden zeichnet Bayersdorfer Einzelfiguren, Kompositionen und Motive alter Meister, z. B. jene beim Gastmahl des Herodes von Giotto in S. Croce zum Tanz aufspielende jugendliche Gestalt, deren Geigenspiel ihm in den Ohren lag, als hätte er den Melodien selbst gelauscht. Nebeneinigen Landschaften aus Toscana und etlichen Porträts, die den Dilettanten allerdings nicht verleugnen, macht sich in außerordentlich gelungenen und treffsicheren Karikaturen sein alter Hang zu Humor und Satire bemerkbar. Und mitten in diesem Hin und Her zwischen gesammeltem Studium und ausgelassenem Osterieleben klingt wie in einem Überschwang frohen Selbstgefühls und doch mit einer leisen Unternote von unbestimmter Sehnsucht ein Goethecitat an, jenes an Lili gerichtete Gedicht „Auf dem See“:

Weg, du Traum! so gold du bist,
Hier auch Lieb und Leben ist.

Den weitaus größten Teil seines sechsjährigen italienischen Aufenthaltes hat Bayersdorfer in Florenz zugebracht. Nicht nur die großartige, zu einem Kunstwerk voll dramatischer Spannung gerundete Abgeschlossenheit der Florentiner Kunstentwicklung, auch der Verkehr, den er dort fand, vor allem mit dem ihm in vieler Hinsicht geistesverwandten alten Baron K. E. von Liphart hat seine Produktion angeregt und beeinflußt. Die goldene Ernte jener Jahre ist denn auch das Wertvollste, das sich in seinem schriftlichen Nachlaß vorgefunden hat. Dieser Ausbeute seiner Florentiner Studien hat Bayersdorfer selbst vor seinen anderen Arbeiten Wert beigemessen. Das Anerbieten seines alten Geschäftsfreundes Bruckmann brachte ihn später sogar dahin, die ersten Schritte zur Drucklegung zu thun. Ein Konvolut unkorrigierter Fahnenabzüge legt Zeugnis von seiner litterarischen Unternehmungslust ab. Es enthält teils flüchtige und kurze, vor den Kunstwerken selbst geschriebene Notizen,

teils weit ausgreifende Abhandlungen, in denen große Künstlerpersönlichkeiten auf Grund charakteristischer Werke einer tief bohrenden Analyse unterworfen werden. Nicht nur seine stetig wachsende Scheu vor der geistlosen Mühe der Drucklegung eines fertigen Manuskriptes, auch seine Selbstkritik mögen ihn schließlich gehindert haben das Unternehmen zu Ende zu führen. Fast die Hälfte des Manuskriptes trug den Charakter der Improvisation, und manche seiner Bemerkungen beschränkten sich auf die Inventur der Äußerlichkeiten. Er selbst liebte später zu erzählen, er habe nur deshalb den Fahnendruck veranstaltet, um die immer mehr sich verwischenden Bleistiftnotizen vor dem Untergang zu retten. Allein die noch vorhandenen Umbruchbogen und das Inhaltsverzeichnis auf dem Umschlag widersprechen dieser von ihm selbst in Umlauf gesetzten Legende.

Was der Herausgeber in der von ihm getroffenen Auswahl und Anordnung bietet, möchte er als eine Entwicklungsgeschichte der Formensprache in der Blütezeit der Florentiner Kunst von Masaccio bis Michelangelo angesehen wissen. Zugegeben, daß das Bild, in dem eine Vordergrundfigur von der Gewichtigkeit Donatellos fehlt, kein vollständiges ist: es wird dem Leser doch ein stetig und kraftvoll in die Höhe führender, von keinem Irrpfad gekreuzter Weg gezeigt. Im Mittelpunkte der Betrachtung steht niemals das historisch-biographische Moment, sondern das Problem der Form, das durch Farbe und Zeichnung zum Ausdruck gebrachte intuitive Element im einzelnen Kunstwerk. Was Bayersdorfer bei einer solchen, noch heute allzu seltenen Behandlung des Gegenstandes unterstützte, waren die gleichen Eigenschaften, die seine früheren Arbeiten schon ausgezeichnet hatten: eine mit anatomischer Genauigkeit arbeitende Analyse und eine tiefgründige, von philosophischer Erkenntnis genährte Psychologie. Wiegt die eine z. B. in der klassischen, einer Secierung gleichenden Beschreibung der von Bayersdorfer dem

Verrocchio zuerteilten „Reise des Tobias“ (Florenz, Akademie Nr. 84) vor, so feiert die andere einen Triumph in dem glänzendsten Stück der Folge, in der tiefsinnigen Seelendeutung Michelangelos, die in die geheimnisvollsten Abgründe dieser großartig zerklüfteten Natur aufhellende Lichter wirft. Es ist hier nicht der Ort eines unschicklichen Rühmens, aber es muß gesagt werden, daß ähnliche Seiten Kunstgeschichte nur noch bei Burckhardt und Justi zu finden sind.

Bei den großen Fortschritten auf dem Gebiete der Bilderbestimmung, an denen Bayersdorfer als einer der Umsichtigsten und Erfolgreichsten mitgewirkt hat, schien es angemessen, aus dem Schatze seiner Galerienotizen nur diejenigen auszuwählen, in denen über die Festlegung der besonderen Merkmale hinaus zu einer Charakteristik des Künstlers vorgedrungen wird. Die moderne, wenn auch in die Kunstgeschichte noch nicht eingedrungene Vorliebe für die aphoristische Form mag die Art, wie in diesem Fall Zusammenhangloses aneinandergereiht, Fragmentarisches geborgen wird, entschuldigen. Man erwarte dabei keine Überraschungen auf dem Sportplatz der kunstgeschichtlichen Attribution. Was Bayersdorfer darin geleistet hat, ist als sein geistiges Eigentum nicht mehr aus dem Bestande gesicherter wissenschaftlicher Wahrheit zu sondern. Die Wahl wurde vorgenommen in Beherzigung des Mahnwortes, das Jakob Burckhardt der ersten Auflage seines Cicerone mitgab: „Für diejenigen, welchen nur das Rarste und Unzugänglichste Freude macht, ist hier wenig gesorgt. Solche suchen im Grunde nicht die Kunst, sonst würde ihnen das vermeintlich Allbekannte mehr zu denken geben.“

Was hier als spätes Geschenk aus den Florentiner Wanderjahren dargeboten werden kann, erschöpft keineswegs Bayersdorfers Produktion in jener Zeit. Nicht in einseitiger Begeisterung für die längst verrauschte goldene Zeit, die er mit klarem Auge über die Jahrhunderte hinweg im Goldton

des Gewesenen erblickte, hat er die Stadt am Arno durchschritten und durchforscht. Wie schon in München, so hielt er auch in Florenz die Augen offen für die Bestrebungen und Ziele der modernen Kunst. Was er aber da zu sehen bekam, wenn er die öffentlichen Plätze mit ihrem damals noch bescheidenen Denkmälerschmuck abschritt oder vor den Schauläden der Marmorbildhauer am Lungarno und anderwärts stehen blieb, traf sein künstlerisches Feingefühl so empfindlich und kitzelte so sehr seine Spottlust, daß er sich mit dem Aufsatz „Florentiner Kunst“ in Hillebrands „Italia“ Luft machte. Aber auch in dieser von Spott und Satire getränkten, die heutigen Zustände noch treffend kennzeichnenden Arbeit blieb ihm der Ernst der historischen Analyse heilig.

Den langjährigen Aufenthalt in Florenz benützte Bayersdorfer für die Einsammlung von Kenntnissen der alten Denkmäler, wie sie in gleichem Umfang nur noch seine Berater und Freunde, Baron Liphart und Cavalcaselle, besitzen mochten. Daher hat er sich keineswegs auf seinen Wohnort Florenz und dessen nähere Umgebung beschränkt, sondern fleißig Umschau gehalten, wo immer ein großer Meister die Werkstatt aufgeschlagen hatte. Eine Erinnerung an derartige Studienausflüge hält der Aufsatz „Orvieto“ fest, dessen jäh abbrechender Schluß die den Schriftsteller plötzlich überwältigende Unlust in charakteristischer Weise enthüllt.

Bei aller Ungewißheit über die Zukunft und der Bedrängtheit seiner Lage sind diese Florentiner Zeiten doch die seiner größten geistigen Frische gewesen. Die Sorglosigkeit der südlich heiteren Umgebung trug ihn leicht durch die Jahre dahin, wie die Höhe seiner geistigen Kultur ihn immer gelassener auf die Dinge herabblicken ließ. So befreite sich in ihm der Humor nicht nur mit einer Reihe witziger, zum Grotesken neigender Einfälle, die, ein ergötzliches Unkraut, auf den Feldern ernster Gelehrsamkeit sprießen, sondern auch in Phantasiegebilden größeren Um-

fanges, von denen sich die Spuren in den Notizbüchern nachweisen lassen.

Deutlicher aber als alles andere zeigen die veränderte Richtung seiner geistigen Entwicklung einige aphoristisch gehaltene Aufzeichnungen, in denen er an die ihn gleichmäßig beschäftigenden philosophischen und ästhetischen Probleme anknüpft, nun aber die Form weit knapper faßt und der Bestimmtheit seiner Überzeugung einen Zusatz ätzender Schärfe beimischt. Das Knurrige und Verbissene, das er später als Schutz gegen unliebsame Aufdringlichkeit hervorzukehren liebte, wird darin zum erstenmale laut. Der Gedanke wird geschliffener, das Wort schneidiger; man merkt eine trotzige Selbstsicherheit, mit der nicht mehr paktiert werden kann.

Weil aller Dilettantismus auf dem Erkennen (wie etwas gemacht wird) und nicht auf dem Empfindenmüssen, das sichtbare Gestalt gewinnt, beruht, deswegen kennt er nicht die Schranken künstlerischer Individualität und glaubt sich für alle Aufgaben geschaffen. Am liebsten geht er an die größten. Ich erinnere nur an unsere Tragödienlitteratur, in welcher alle Anfänger gewöhnlich mit den wichtigsten Problemen zuerst anbinden.

* * *

Es giebt Künstler, welche sich alle erdenkliche Mühe geben, die koloristische Wirkung eines Farbendruckes, eines Rouleaux, einer Tapete in ihren Werken annähernd zu erreichen.

* * *

Den Philister beleidigt nichts mehr, als wenn sein Nebenmensch kein Philister ist.

* * *

In jeder Wissenschaft giebt es begriffsstutzige Arbeitsbienen.

* * *

Italien hatte in ihm gereift, was seine Gärten irgend hergaben. Mit der Klarheit über sich selbst war das Wunder=

Kind zum Mann erwachsen. So viel er auch sonst zugelernt haben mochte, das beste blieb die Erkenntnis seines eigenen, ihm vorher so oft rätselhaften Selbst. Sehr möglich, daß ihm das zur Stunde des Abschieds noch nicht klar geworden war; aber das südlich Überhelle, Durchsonnte der Atmosphäre, in der er so lange gelebt, wirkte auch geistig nach und half ihm durch das Dunkel grübelnden Vorwärtsschauens. Nur eines, den „kranken Willen“, worin er selbst das entscheidende Hemmnis aller seiner Unternehmungen erblickte, konnte keine Nähe und keine Ferne kräftigen. Mit dieser Erkenntnis wuchs in ihm die Resignation; kein müdes Verzichtleisten, sondern ein Sich-Bescheiden in unverrückbaren Grenzen, deren Enge er manchmal schmerzlich empfand, innerhalb deren aber seine Kräfte immer wieder den nötigen Raum zur Entfaltung sich schufen. Was er selbst sich zu geben nie vermocht hätte: schwerer Dienste tägliche Bewahrung, eine heilsam beengende Pflicht, einen Beruf als Rückgrat des Lebens — das bot ihm jetzt die Heimat.

3.

Das Amt, das die Heimat ihm übertrug, führte den bisher theoretisch Forschenden in die praktische Thätigkeit des Museumsdienstes.

Die Katalogisierung der ihm unterstellten Filialgalerie in Schleißheim, eine seiner ersten amtlichen Obliegenheiten, zeigte, daß der so lang frei und ungebunden Schweifende sich sehr wohl in die Grenzen einer mühevollen und undankbaren Aufgabe zu schicken verstand. Seine Arbeit, angelegt nach den damals aufgekommenen und immer mehr sich bewährenden Prinzipien der Bilderregistrierung, half manchem, in der Diaspora unbeachteten Kunstwerk zu neuem Ruf und Ansehen. Es ist Bayersdorfer zu danken, daß aus dem „Bilderspeicher“ in Schleißheim eine Sammelstätte wurde, deren kunsthistorischer

Wert fortan nicht zu unterschätzen war und deren Bestand an Kunstwerken nicht länger übersehen werden durfte.

Der kleine idyllische Ort vor den Thoren Münchens förderte auch wieder den lang unterbrochenen Verkehr mit den alten künstlerischen Freunden aus der Stadt. Die Spuren einer oft bis zur Ausgelassenheit lustigen Geselligkeit haben sich in Witzworten teils bissigerer, teils derberer Art in den Notizbüchern erhalten. Nicht alles geht auf Bayersdorfers eigene Einfälle zurück. Er liebte es, Anekdoten, Histörchen, Sarkasmen und Bosheiten, die ihn belustigten, zu notieren, und dem feineren Ohr fällt es nicht schwer, unter den wohlbekannten Lauten auch hie und da eine fremde Stimme herauszuhören.

In der Natur der Verhältnisse lag es, daß Schleißheim nur eine Art von Vorschule für die Zentrale München bedeuten konnte. Bei der ersten Gelegenheit suchte man denn auch Bayersdorfer nach München zu ziehen. Die Stelle eines Konservators an der alten Pinakothek, die er von 1885 an bekleidete, wies ihm nicht nur den richtigen Platz an, seine Kenntnisse und Erfahrungen zum Nutzen der Allgemeinheit zu verwerten, sondern brachte ihn auch an einen Durchgangspunkt des wissenschaftlichen Verkehrs, wo er wirken konnte, wie es seiner Natur entsprach: nicht sowohl durch das umständliche Vehikel der schriftlichen Mitteilung als durch die Unmittelbarkeit der persönlichen Anregung und Aussprache.

Als Mitarbeiter seines Lehrers und Freundes Franz von Reber ging er gleich an die Arbeit, aus der in dem Ruhme ihrer historischen Tradition ein wenig träg beharrenden Bildergalerie eine den modernen ästhetischen wie kunsthistorischen Anforderungen entsprechende öffentliche Gemäldesammlung zu machen. Die auf feinfühliger und treffsicherer Stilkritik beruhenden Bestimmungen der Meisternamen gehen fast alle auf Bayersdorfers Scharfblick zurück, und unermüdlich war er thätig, die in erstaunlich rascher Folge aus-

gegebenen Auflagen des Kataloges auf der Höhe der Forschung zu halten.

So weit die beschränkten Mittel es gestatteten, suchte er auch die Lücken in dem Bestand der Sammlung auszufüllen. Besonders ließen die frühen Italiener im Stich. Hier half Bayersdorfer nach, so gut es ging. Die heiß und heftig umstrittene Madonna aus Pommersfelden (Nr. 1040 A), in der Bayersdorfer die Hand des Leonardo da Vinci erkannte, der für den Schulzusammenhang mit Verrocchio schätzenswerte frühe Lorenzo di Credi (Nr. 1016 A), die großartig pathetische, in ihrer Leidenschaftlichkeit bis zur Verzerrung deutliche „Klage um den Leichnam Christi" von Liberale da Verona (Nr. 1022 A), das herrliche Tondo Signorellis (Nr. 1026 A) und, aus den letzten Jahren seiner Verwaltung, die Madonna von Antonello (Nr. 1029 A) und das in seinem nicht vollendeten Zustande technisch aufschlußreiche männliche Porträt Hans Holbein's d. J. verdanken Bayersdorfers Bemühungen ihren Eintritt in die Alte Pinakothek. Manch anderen lockenden Fang, den ihm die Kargheit der heimischen Mittel versagte, hat er für seine Gönner und Freunde in Wien, für den Fürsten Liechtenstein und für den Grafen Lanckorónski gethan. Das Vertrauen in seine Gewissenhaftigkeit und Rechtlichkeit war ebenso unbedingt wie die Autorität, die seine Kennerschaft allenthalben genoß.

Auf der Kennerschaft, die ihm doch immer nur Mittel zum Zweck und niemals Selbstzweck war, fußte die hohe Meinung, die sich über den Kreis der Fachgenossen hinaus bei Künstlern wie bei Kunsthändlern rasch über ihn bildete. Er selbst war bei jeder Gelegenheit darauf aus, seine Materialkenntnis zu erweitern und zu vertiefen. Auf immer wiederholten Reisen prüfte er nach, verglich er aufs neue, entdeckte er von anderen Übersehenes. Die zur Zeit im Besitz des Grafen Lanckorónski befindlichen Galeriekataloge tragen in zahlreichen Randbemerkungen die sichtbaren Zeichen dieses

rastlosen Studiums. Auch die Notizbücher der späteren Jahre sind mit Bemerkungen und Urteilen über Kunstwerke in auswärtigen Sammlungen gefüllt. Aber fast nie mehr wandelt ihn die Lust an, die Vollkommenheiten eines Kunstwerkes wie ehedem in gewählter schriftstellerischer Form nachzugenießen. Und wo er dennoch einmal, wie vor den Fresken des Piero della Francesca in Arezzo oder vor dem Isenheimer Altar M. Grünewalds in Colmar den Anlauf zu breiterer Analyse nimmt, geht er doch nur wenig über den Befund der Äußerlichkeiten hinaus. Sein Tiefstes ließ er nicht so leicht mehr an die Oberfläche. Wie er im Gespräch über künstlerische Arbeiten nicht viel Worte zu machen liebte, so verbarg er auch in einem Gefühle zartester Schain sein höchstes Empfinden hinter wenigen scharfkantigen und krystallklaren Worten. Der Bestimmtheit seines Urteils entsprach die diktatorische Schärfe der Form, in der er es abgab.

Eine so weithin sichtbare und einflußreiche Persönlichkeit mußte auch die Ehre der Anfeindung und der Gegnerschaft finden. Bald nach den ersten Ankäufen für München ritt denn auch der Herausforderer in die Schranken. Zwar übersah der „tartarische Kunstbeflissene aus Gorlaw", Ivan Lermolieff, auf seinem ersten Fehdezug (1880) noch die damals nicht im Vordertreffen stehende Gestalt des wohlgerüsteten Gegners. Vielleicht auch glaubte er an keine Händel mit Bayersdorfer, der schon 1874 mit Anerkennung geurteilt hatte, daß „die Kunstwissenschaft in Morelli einen ihrer berufensten Kenner verehre". In der zweiten Auflage der bekannten „kunstkritischen Studien" aber wandte sich der inzwischen aus seiner abenteuerlichen Verkleidung geschlüpfte italienische Senator Giovanni Morelli auch gegen den neuen Herrn Konservator und kündete in seiner temperamentvollen Art offene Fehde an.

Die Zeiten sind vorüber, in denen es hieß, Stellung zu nehmen zu den beiderseits hitzig verfochtenen Prinzipien.

Uns Jüngeren erscheint zudem die Kluft durchaus nicht so tief und unüberbrückbar, wie der Streit der Parteien sie auseinander gerissen sah. Wenn Morelli als der Angreifende mit übermütiger Keckheit einen unnütz verletzenden Ton anschlug, so verlangt die Gerechtigkeit, festzustellen, daß auch ihm nicht immer in leidenschaftsloser, sachlicher Weise geantwortet worden ist. Der Streit ist, wie gesagt, verhallt, und das beste an ihm ist der Zuwachs an wissenschaftlicher Erkenntnis, den wir der Anspannung der Kräfte auf beiden Seiten verdanken. Eine unbefangene Kritik wird in der Art, wie er geführt wurde, eher die Verschiedenheit der Rassen als der Auffassungen erkennen.

Schon im „Holbeinstreit“ hatte Bayersdorfer gelegentlich ausgesprochen, was Morelli als äußerliche Merkzeichen lehren, gleich fertigen Logarithmentafeln dem Adepten in die Hand geben wollte. „Die feinsten kompliziertesten, oft unbewußten Regungen der Künstlerseele, wie sie im Kontakt mit Gegenstand und Material entstehen, werden in der Technik reflektiert. Aus der exakten Feststellung der technischen Methode großer Künstler und ganzer Schulen gestaltete sich der vorzüglichste und fast einzig untrügliche Faktor der modernen Gemäldekenntnis.“ Ungefähr sagt das Morelli auch, nur mit ein bißchen anderen Worten. Dafür war er eben nicht der begrifflich denkende Deutsche, sondern der auf das sinnlich Wahrnehmbare ausgehende Italiener.

Morellis Vorstellungen von deutscher Kunstgelehrsamkeit datierten zum weitaus größten Teil noch aus seinen in Deutschland verlebten Studentenjahren, „als eine exakte Kennerschaft für alte Kunstwerke so gut wie ausgestorben oder noch nicht ins Leben gerufen war, und die herrischen Individualitäten jener Zeit fast ohne empiristische und objektive Kunstanschauung, aber voll selbständiger Geistesthätigkeit ihre Phantasie, die in der Kunstgeschichte und

Kunstphilosophie noch wenig durch prinzipielle Erkenntnisse geregelt war, in die Werke der alten Meister hineintrugen." (Holbeinstreit, S. 6.) Daß er in solchen Vorstellungen nur noch Petrefakte, Versteinerungen aus einer verschwundenen geistigen Epoche besaß, schien dem heißblütigen Italiener entgangen. Um alles wollte er einmal die Freude jung Davids kosten, dem philosophisch schwer geschienten deutschen Kunstphilister ein Loch in den von Theorien und Ideen hypertrophischen Schädel zu werfen.

Die Kampfeslust des alten Revolutionärs, der mit der Italia libera e unita auch eine unabhängige, von niemandem gegängelte nationale Wissenschaft erstrebte, erhitzte sich noch an der Eifersucht gegen die fremden glücklichen Ausbeuter der Kunstschätze im eigenen Lande. Als letzter Gährungsstoff kam noch die Konkurrenz auf dem Kunstmarkte in die aufgeregte Masse. Nicht daß Morelli für seine eigene kleine Sammlung, die als sein Vermächtnis heute der Accademia Carrara in Bergamo angegliedert ist, besorgt gewesen wäre. Mit dem Schmerz des leidenschaftlichen Patrioten sah er Kunstwerk nach Kunstwerk aus dem Lande fortschleppen, ohne daß seine Regierung, deren Vertrauen er auch amtlich in seiner Eigenschaft als Inventarisator der Kunstdenkmäler genoß, Einhalt gebot und — was schlimmer — Einhalt gebieten konnte.

All das vereinigte sich in Morelli nun noch mit dem den Italienern eigenen Sensationsbedürfnisse, mit dem Durst nach einem wenn auch noch so zweifelhaften Heldentum. Er brauchte Gegner von Bedeutung à tout prix, und so holte er im Falle Bayersdorfer rücksichtslos zum Angriff aus, um neben dem bescheidenen Lohn wissenschaftlicher Arbeit noch den lauten Triumph vor dem Publikum einzuheimsen.

Bei seinen Gegnern in Deutschland galt es nicht nur die Ehre deutscher Gelehrtenarbeit zu wahren. Sich waff=

nend gegen eine See von Vorurteilen, hatte die junge deutsche Kunstwissenschaft eben erst auf den Lehrstühlen der Universitäten und den Direktionssesseln der öffentlichen Sammlungen ihren Platz sich erobert. Nun drohte Gefahr das schwer errungene Vertrauen bei der öffentlichen Meinung erschüttert zu sehen.

Bayersdorfer ließ sich durch kein noch so grobes Ungestüm des Gegners aus seiner Zurückhaltung locken. Vielleicht daß er neben einem so temperamentvollen und kräftig dreinfahrenden Kämpen wie Wilhelm Bode, der noch dazu gemeinsame Sache mit ihm machte, ein Eingreifen seinerseits in das Gefecht für überflüssig erachtete. Über den Streit des Tages hinweg vertraute er ruhig dem Sieg des Wahren und verstand sich darauf, ihn abzuwarten. Damals erzählte er, er werde Morellis Biographie schreiben. Mit der ironischen Huldigung, die in diesem Einfall lag, schienen ihm die gegen seine Person gerichteten Angriffe hinreichend abgewehrt.

Seine Scheu vor Tinte und Feder wuchs, wenn möglich, noch mit den Jahren. Als eine Gruppe Münchener Künstler und Schriftsteller 1885 sich zur Herausgabe eines Sammelbandes unter dem Titel „Münchener bunte Mappe" vereinigte, zog Bayersdorfer den schon vor Jahren veröffentlichten Aufsatz über Orvieto zum Wiederabdruck hervor. Nur einmal noch hat er die Feder angesetzt, um in der „Kunst für Alle" Adolf Oberländer zu feiern mit dem tiefen Verständnis für die humoristische Eigenart des Meisters, das nur dem kongenialen Geiste möglich ist.

Es ist bekannt, mit welcher Uneigennützigkeit er seine Kenntnisse den jüngeren Fachgenossen zur Verfügung stellte. Sich selbst als eine im Verborgenen thätige Kraft zu fühlen, ward ihm, den kein Ehrgeiz plagte, Genuß und Glückes genug. In der Fachlitteratur der letzten zwanzig Jahre trifft man überall unversehens die Spuren seines Geistes.

Es ließ ihn gleichgültig, ob man ihm Dank wußte für seine Gaben oder nicht. Mit Recht ist auf ihn das Wort Lao-tses bezogen worden: „Er hält in seinen Armen das eine Ding und zeigt es allen: Bescheidenheit. Er bleibt im Dunkel und darum glänzt er; er ist frei von Selbstbehauptung und darum ist er ausgezeichnet, von Selbstruhm und darum ist sein Verdienst anerkannt, von Selbstgefälligkeit und darum gewinnt er Überlegenheit. Alle besiegt er, der sich des Kampfes enthält."

Wiewohl den frühen Italienern und Deutschen seine liebevollste Aufmerksamkeit gehörte, übersah er doch, frei von jedem Specialistentum, das ganze Gebiet der bildenden Künste, die Antike keineswegs ausgenommen. Die seit 1889 unter Franz v. Rebers und seiner Redaktion erschienenen Hefte des „Klassischen Bilderschatzes", denen seit 1896 eine parallele Publikation unter dem Titel „Klassischer Skulpturenschatz" folgte, legen Zeugnis für die Weite seines Überblickes ab. Den Meistern seiner Herzenswahl widmete er das Prachtwerk von 26 Facsimiledrucken nach „Zeichnungen alter Italiener in den Uffizien zu Florenz*) und vor allem seine Thätigkeit in der Leitung der „Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen". Seiner Anregung verdankt man auch die von F. von Marcuard besorgte Herausgabe der „Zeichnungen Michelangelos im Museum Teyler zu Haarlem",**) die dem jungen kunsthistorischen Institute in Florenz dargebracht ist.

Auch mit dieser Zentrale der deutschen kunstgeschichtlichen Forschung in Italien ist Bayersdorfers Name aufs innigste verbunden. Den Mangel einer solchen Arbeitsstelle an dem Ort, wo ein fast unerschöpfliches kunsthistorisches

*) München 1893. Verlagsanstalt Bruckmann. Preis in Mappe 60 Mark.

**) München 1901. Verlagsanstalt Bruckmann. Preis gebunden 90 Mark.

Material aufgespeichert liegt, mochte er wie keiner während der sechs in Florenz zugebrachten Jahre empfunden haben. Der schon von Liphart in den Grundzügen klargelegte Gründungsplan fand in Bayersdorfer einen begeisterten Anhänger. Und als man auf dem Nürnberger Kongreß 1893 der Verwirklichung des Gedankens näher trat, zeichnete sich Bayersdorfer als eines der eifrigsten Komiteemitglieder aus. Die Leidenschaft, die ihn für dies Unternehmen erfüllte, lockte sogar den Redescheuen aus seinem gewohnten Schweigen und machte ihn zum öffentlichen Redner in den Verhandlungen.

Die Genugthuung, aus schwankenden Anfängen die Anstalt durch eine Reichsdotation in ihrer Nützlichkeit anerkannt und in ihrem Bestehen gesichert zu sehen, hat er nicht mehr erlebt. Wie kein anderer hätte er dort in den luftigen Räumen mit dem Blick auf die blaue Bergkette unter Büchern und Photographien sich heimisch gefühlt, mit seinem Worte wie kein anderer belebend und anregend wirken können. Nun müssen wir uns mit seinem Abbild, einer Photographie nach dem Porträt Böcklins, begnügen. Dieses Bild wird den jungen dort thätigen Gelehrten die Erinnerung an den seltenen Mann, der außer vielem anderen auch noch ein Meister ihrer Wissenschaft war, dauernd bewahren. Der jungen Pflanzschule unserer Studien aber ist nichts Besseres zu wünschen, als daß daselbst in seinem Sinne gearbeitet und geforscht werde zur Ehre seines Andenkens, und auf daß „sein Geist dorthin sich gewöhne".

Hans Mackowsky

B.

Studien zur Florentiner Kunstgeschichte von Masaccio bis Michelangelo

1.

Masaccios und Filippinos Fresken in der Brancacci-Kapelle von S. Maria del Carmine zu Florenz

Jugend-Genialität, welche während der Arbeit eine unerwartete Errungenschaft an die andre fügt und der Zukunft fast um ein Jahrhundert der Kunstentwicklung vorgreift. Die tiefsinnigste Auffassung voll zähen, leidenschaftlich festhaltenden Ernstes identifiziert sich mit der Kunstform oder ist sie. Das Studium der Form als Licht und Schatten giebt sich wie eine neue Entdeckung, und Masaccios Malweise kommt wie durch ein Wunder hart an die Grenze des Erscheinungsprinzipes. Die breite Impastierung der Lichtpartien, die an das sfumato streifende Behandlung der Halbschatten zeigt mehr divinatorische Formempfindung als studiertes Formwissen und knüpft ebenso rätselhaft an die spätere Kunst an. Höchstes Begreifen des Porträts, welches zum konkret situierten Typus umgesetzt wird. Fast sprengt er die letzte Fessel der Unfreiheit, mit Leidenschaft daran rüttelnd, und bis zu einer schwachen Scheidewand bohrt er sich nahe an den Stil Raffaels durch, der diese phänomenale Leidenschaft, dieses sich Versenken in die Sache und den granitnen Ernst nicht hat, auch nicht braucht. Die Hände sind klein, allgemein und ohne Studium. Die Gelenke an den Armen schwach, an den Füßen nicht viel besser gezeichnet. Sein Wissen von der Körperfunktion ist offenbar noch nicht groß. Mit sicherer Naivetät springt er darüber hinweg und will, ohne Giottos Formensprache als bloßes Ausdrucks-Vehikel

zu acceptieren oder Raffaels Erbschaft schon zu besitzen, doch unbeschränkt sich im Sinne beider ergießen. In ihm verkörpert sich die Ahnung der vollendeten florentinischen Kunstform, und der kunstgeschichtliche Prozeß eines Jahrhunderts will wie in gewaltsamer Eruption in einem einzigen Menschenkinde die lange Bahn auf einmal durchlaufen. Der Gestus nicht sehr frei oder reich, aber stets der deutliche Ausdruck unbeugsamen Willens. Die Panni sind aus Giottos Sinn mit neuem Studium geworfen und klarer Ausgangspunkt des Fra Filippo Lippi.

Masaccio ist ein Wunderkind von erschütternder Energie und Geisteswucht, welche Eigenschaft er, wie Fiesole die Frömmigkeit, wieder seinen Gestalten ausdrücken läßt; sein Gefühl, zart und unendlich liebevoll, ist doch dabei voll von fast dräuendem Ernste. In der weltgeschichtlichen Auffassung der heiligen Vorgänge und in deren breitem Strome findet die Frömmigkeit als ihr immanent keinen konkreten Ausdruck mehr.

„Der Zinsgroschen.“ Lauter mächtige, unverrückbare Menschen; starke Willensnaturen von unerschütterlichem Ernste; sie stehen wie gemauert, massiv und schwer beweglich. Der Gewandstil, einfach großartig, gleichsam an den Persönlichkeiten teilnehmend, ist nicht ohne einen Anflug vom Pathos des 16. Jahrhunderts. Hände und Füße klein. Nacken athletisch. Die Gestalten fest auf dem Boden stehend, gleich einer Versammlung glaubens- und willensstarker Welteroberer. Mit solchem Nachdruck, so wuchtvoll sind die Apostel nicht wieder dargestellt worden, mit so viel Realität des Lebens, bei so wenig Schein von höherem Entrücktsein. Auch die Handlung ist von steinerner Würde. Die Beleuchtung ist konsequent von der rechten Seite durchgeführt. Die Komposition einfach und sicher, aber gleich der Färbung und Perspektive ohne Spur spezieller Probleme. Alles erschöpft sich im Gegenstand.

Das Gleiche gilt von der „Verehrung Petri“. In der „Vertreibung aus dem Paradiese“ und der „Erweckung des Königssohnes“ macht sich die Studienmappe entschieden bemerklich, aber doch ist alles getaucht in den unverwüstlichen Ernst. „Die Taufe“ und „Almosengebung“, höchst stattliche Bilder, scheinen mir die letzten Arbeiten Masaccios, worin sich fast ein leiser Zug von akademischer Bewältigungsfreude zu erkennen giebt. In der „Predigt“ ist die herrliche Figur des Petrus sicher Raffaels Vorbild zu seiner Gestalt des Paulus gewesen.

Die „Auferweckung der Tabitha“ zeigt neben Anklängen an Fiesole ziemliches Naturstudium. Die Komposition ist mager; ihre beiden Teile werden durch die zwei Spaziergänger vermittelt. Die Typen der Heiligen und der Gewandstil sind identisch mit denen der andern Fresken. Hier zeigt sich auch ganz vereinzelt der ziemlich ungefüge Versuch zu bewegtem Ausdruck.

Filippinos Arbeit ist allenthalben an dem gleichmäßigeren dumpfen Fleischtone, an den minder wuchtigen statisch fallenden Gewändern, an seiner Liebhaberei für die selteneren Profilansichten, an den halb entlasteten florentiner Modeposen zu erkennen. So sehr er sich im Geiste Masaccios zu überwinden sucht, so treffliche und fleißige Studien er gemacht hat, so ist doch die Herrschaft der florentiner Existenzpoesie wieder überwiegend über die Anforderung der Sache, und das humanistisch Schöngeistige fällt wie ein fremder Tropfen auch in den religiösen Hergang und verleiht ihm seinen Beigeschmack.

2.

Fra Angelico

Die Kreuzabnahme. Florenz. Akademie Nr. 166. Von unaussprechlicher Lauterkeit des Gefühls. Der Ausdruck vollendeter religiöser Sammlung in großartiger Isoliertheit. Höchste innere Harmonie und Glaubensunschuld. Voll Ehrfurcht und wie mit geweihten Händen tritt Fra Angelico an die ihm hehr erscheinende Aufgabe heran. Sein bestes Können bietet er auf. Die Kunsterrungenschaften der Zeit, soweit er deren mächtig ist, dienen selbstlos der Verherrlichung des religiösen Gegenstandes. Die edelsten Formen strebt er an. Sein schönstes Fühlen gießt er auf alles und jedes aus und sucht selbst die teilnahmslose Natur heilig und festtäglich erscheinen zu lassen, auf daß sie des großen Hergangs würdig sei. Den handelnden Personen verleiht er den Ausdruck seiner eigenen Ehrfurcht. Vor jeder Versuchung zu profaner Realistik bewahrt ihn die bedingungslos vorwaltende Weiheempfindung, und einzig in ihrem Sinn erscheint aller Lebensinhalt idealisiert, welcher ohne die grelleren Gegensätze auftritt. Seine Gefühlsdramatik giebt einen frommen Extrakt vom Leben und tritt der Natur nicht Auge in Auge gegenüber. Daher hier noch die Giottosche Einheit der bildnerischen Ideen zu einer Zeit, da die übrige Kunst schon direkt mit dem Leben ringt und Problem an Problem überwindet, dafür aber auch eine geistige Einheit, nur durch die Basis einer naiven, jugendkräftigen Naturanschauung gewinnt. So steht Fra Angelico über seinen Zeitgenossen in Bezug auf den letzten Zweck der Kunst und bleibt hinter ihnen zurück im kunstgeschichtlichen Prozesse, denn aus dem siegreichen Eroberungskrieg, welchen die Kunst des 15. Jahrhunderts mit der Natur führt, muß wieder die Alleinherrschaft der bildgestaltenden Idee hervorgehen. Diesen Kampf

mitzumachen ist Fra Angelico nicht der Mann. Bei einer gewissen klösterlichen Enge der Anschauung und religiösen Beschränktheit der Empfindung, die seine Natur sichtlich eingrenzen, hätte dieser Kampf seiner Kunst geradezu gefährlich werden und sie zerrütten können. Für seine Kunst ist der Glaube Bedingung und findet als Ausgangspunkt der gesamten Weltanschauung bewußten Ausdruck; nur in ihm darf Natur und Menschheit sich spiegeln. In der Kunst seiner Zeitgenossen hat der Glaube sich in ein poetisches Verhältnis zur Natur verwandelt, worin er zwar noch intakt enthalten ist, aber seine Wirkungskraft gewechselt hat.

In dem Bilde sind viele Konzessionen an den Kunstgeschmack der Zeit gegeben, so z. B. die schwebenden Nimben; der gewichtslose Leichnam dagegen zeigt, wie wenig er den Realismus seiner Zeit verstand.

3.

Gentile da Fabriano

Die Anbetung der Könige (1423). Florenz. Akademie Nr. 165. Ganz auf soliden Goldgrund gemalt, welcher teils durch Aussparung, teils durch Auskratzen der aufgetragenen Farbe für die massenhaft angebrachten Schmucksachen, teils auch für die Lichter durch Bloßlegung oder leichte Lasur verwendet ist. Viele Schmuckteile sind mit Gipsmasse plastisch aufgesetzt. Eine Bauernfreude an kostbarem Prunk und unterhaltenden Details kennzeichnet den Krippengeschmack des umbrischen Malers. Da er kaum im stande war in den goldstrotzenden Prachtgewändern zu modellieren, so wirken diese körperlos und teppichartig.

Das Bild ist mit der Phantasie der frühen Jugend und ihrer behaglichen Enge gedacht, erinnert insofern sehr an deutsche Arbeiten. Die Typen lieblich, die Charaktere kaum unterschieden und aufgelöst in der Gesamtstimmung liebenswürdiger Frömmigkeit. Sieht man von dieser Grundlage eines Allgemeingefühls, das dem Bilde seine Einheit giebt, ab, so findet man das Interesse des Künstlers auf das reiche Detail: Genremotive, Tierbilder und Verkürzungsprobleme zersplittert. Es geschieht dies aber ohne jede Prätension für den konkreten Fall, und auch diese Anstrengungen des Malers dienen ganz wie das viele Gold und alle die Märchenpracht so ersichtlich ad majorem dei gloriam, daß alle diese unterhaltenden Abschweifungen keine störende Ablenkung vom ideellen Ausgangspunkt zur Folge haben.

Von den großen bildnerischen Eigenschaften der Florentiner in Komposition und Formgebung ist nichts zu spüren. Gentile hatte wahrscheinlich keine Giottoschen Prinzipien zu überwinden, und so ist es möglich, daß er schon mit seinem

naiven Realismus nach Florenz kam und hier mehr abzugeben als anzunehmen hatte.

Die Verwandtschaft mit Pesello liegt auf der Hand. Auch die Technik ist kaum unterschieden. Die Prioritätsfrage ist mir für Gentile entschieden. Beziehungen zu Andrea del Castagno sind naheliegend. Benozzo zeigt später, allerdings in florentinischer Formensprache, ganz die gleichen Intentionen und ist sicher in der Ausbildung seiner Phantasie von diesem Bilde maßgebend bestimmt. Ausführung überall sorgfältig und liebevoll. Fleißiges und vielfaches Naturstudium allenthalben verwendet. Formengeschmack ohne großen Zug, durchaus auf das Hübsche, selbst Gezierte gerichtet. Das gleiche gilt vom Gefälte. Farbenwirkung stumpf, teils erdrückt durch das Gold, teils durch ungeschickte Materialbehandlung von Haus aus schwer. Obwohl der Maler mit Vorliebe „ganze“ Farben verwendet, an denen ja zum Teil der Begriff der Kostbarkeit haftete, kann er sie doch nicht zur Geltung bringen. Glanz, Stärke, gleichmäßige Leuchtkraft gehen ihnen vollständig ab. Der Mangel eines weißen Grundes macht sich hier bemerklich. Damit ihm sein Blau, Rot und Gelb nicht ganz versinke, übertupft er nach vollendeter Modellierung mit unendlicher Geduld noch einmal die betreffenden Panni mit zahllosen Punkten seines stärksten Tones, wodurch er kümmerlich die Wirkung einer kräftigen Lasur erreicht, ohne daß er die Modellierung beeinträchtigt. Offenbar hatte er ein ungünstiges, milchiges Bindemittel, das ihm die Farben dick, schwer und zur Lasur fast unfähig machte. Die Modellierung ist nach dem herkömmlichen Prinzip mit Weiß und grüner Erde hergestellt, je für Licht und Schatten. Die Figuren stehen schlecht auf dem Boden, und die Perspektive ist überaus mangelhaft; das Übereinander muß noch das Hintereinander ersetzen.

Nichtsdestoweniger ist es gewiß, daß dieses Bild, das in Florenz 1423 vollendet wurde, von großem Einfluß auf die rea=

listische Bewegung der Zeit war, daß es trotz seiner geringen bildnerischen Elemente durch die naiv-sichere Wiedergabe des Sächlichen und Erlebten den Florentinern den Bann der Giottesken Bildertypen brechen half. Das mächtig erwachte Bestreben, in fortgesetzten Studien der Natur eine neue Welt für die Kunst zu erobern, ist durch dieses Bild sichtlich gestärkt worden. Daß Gentile erst in Florenz, wohin er 1421 kam, Einflüsse erfahren haben sollte, welche diese seine hier gegebene Kunstweise ausgestaltet hätten, daß also sein Verhältnis zur Florentiner Kunst dem eben erörterten entgegengesetzt gewesen sei, ist eine Hypothese, die auf unüberwindliche chronologische und psychologische Schwierigkeiten stößt. Gentile kam als ein schon lang berühmter Maler, dem speziell der gute Ruf der Darstellungen der profanen Welt vorhergegangen war, nach Florenz. Der einzige fertige Künstler, von dem er dort hätte lernen können für seine Bestrebungen, war Donatello, aber dessen Kunst stand hoch über seinem Horizont und über der Bilderbuchfreude seiner Studien. Desgleichen muß ihm Masaccio, der kaum begonnen haben mochte, eine unverstandene Größe geblieben sein. Was er von diesem und von Ghiberti etwa hätte annehmen können und müssen, eine richtige Raumvorstellung, das hat er gerade nicht. Mit Fra Angelico berührt er sich nur in der Gefühlsweise, und in keinem bildnerischen Element. Zudem hat sein Bild ja nichts von dem aufregenden Interesse, das die Bilder jenes Florentiner Kunstfrühlings auszeichnet, in denen jede versuchte Neuerung aus der traditionellen Basis mit dem Reiz einer Entdeckung hervorbricht. Sein Werk ist von diesem interessanten Dualismus frei. Es ist in seinem Stil durchaus einheitlich und zeigt einen fertigen Maler von sicheren Gewöhnungen. Die zeitgenössischen Florentiner, welche ihrer Kunst nach dem Gentile zunächst stehen, sind Andrea del Castagno, Paolo Uccello und der alte Pesello. Von den beiden ersten besitzt man keine sicheren Arbeiten aus so früher

Zeit und aus ihren vorhandenen späteren Werken kann man ruhig den Schluß ziehen, daß sie, obwohl viel größere Künstler, doch infolge der damaligen Konstellation der Kunstströmungen nur der empfangende Teil gewesen sind, und auch das nur zur Klärung und Stärkung ihres Kunstprinzips, welches von vornherein auf logischerer Basis sich aufbaute als Gentiles planlose Studienausflüge in das nahe Reich der Wirklichkeit. Nachahmer des geringeren Meisters zu werden, hatten sie ohnedies nicht nötig und konnten es infolge der gebietenden Eigenart ihrer Natur überhaupt nicht sein. Viel schwieriger liegt die Frage über sein Verhältnis zu Pesello; dessen „Drei-Königsbild" aus dem Palazzo pubblico*) und das Werk Gentiles zeigen eine solche ausgesprochene Verwandtschaft untereinander, daß das eine nur nach Vorgang des andren entstanden sein kann. Die Feststellung der Priorität, welche auch hier dem Gentile zufällt, erfordert eine genaue Analyse und die Konfrontation der Ergebnisse.

*) Gemeint ist die im nächsten Aufsatz besprochene „Anbetung der Könige". A. d. H.

4.

Giuliano Pesello und Francesco Pesellino*)

Giuliano il Pesello. Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien Nr. 65. Die Madonna mit dem Kinde, die beiden vor ihr knieenden Könige und mehrere Köpfe und Hände in den beiden Gruppen sind von einem barbarischen Schmierer gemalt. Auch außerdem fehlt es nicht an partiellen Restaurationen, welche vielleicht noch in das 15. Jahrhundert zurückreichen und möglicherweise auf Piero di Cosimo zurückgehen. Die Farbe ist Tempera, vielleicht mit Firniszusatz, obwohl mir dies nicht ganz ausgemacht scheint. Jedenfalls liegt hier die Technik des Gentile in ungeschickter Benutzung vor. Die trübe Farbe, die Neigung zu brauner Haltung, das angequollene und dunkel gewordene Grün der Landschaft stimmen dafür. Das Arrangement ist überaus schwerfällig. Um Gentiles bergartige Aufstapelung zu vermeiden, giebt er das Gefolge in zwei, mit der Tiergruppe eigentlich drei Terrassen, in denen jeweils die Kopfhöhe festgehalten ist. Es entspricht dies mehr der Wirklichkeit und dem florentinischen Usus. Die Tiere sind viel schlechter gezeichnet als bei Gentile, obwohl sie diesem sichtlich nachgeahmt sind. Selbst das Motiv von dem nackten Knie eines Wärters wiederholt sich hier. Die Perspektive ist überaus mangelhaft, beispielsweise stehen die sechs Pferde mit ihren Wärtern auf einem Raum, wo kaum eines Platz

---

*) In der Bestimmung der Meisternamen ist Bayersdorfer der Tradition gefolgt. Es ist kein Grund vorhanden ihn zu korrigieren; denn auch die in neuester Zeit mit besonderem Eifer betriebenen Forschungen über die Meister der beiden hier zuerst besprochenen Gemälde haben zu sicheren Ergebnissen nicht geführt. — Die Cassoni aus dem Palazzo Torrigiani sind inzwischen in den Besitz der Lady Wantage (Lockinge House, Berkshire, England) übergegangen. A. d. H.

hat. Die Proportions-Differenzen für die verschiedenen Gründe sind verfehlt und planlos, so daß in diesem Punkte Gentiles Bild perspektivisch noch besser ist. Die Körperproportionen sind plump; kurze, dicke Oberkörper, dicke Köpfe, schlechte Anatomie der Beine, Gesamthaltung steif, unbelebt, abgemalt. Sämtliche noch erhaltene Köpfe sind Porträts, sehr gewissenhaft, doch ohne allen Geschmack gezeichnet, bei wulstiger Formgebung und schweren Schatten. Man wird dabei fast an Andrea del Castagno gemahnt, doch ohne dessen größeren Geist zu verspüren. Trotz aller Anstrengung des Malers liegen die Gesichtsformen schlecht im Blei und sind in Linie und Fläche wacklig. Es ist ausdrücklich zu bemerken, daß alle diese Eigentümlichkeiten sichere Gegensätze sind zu Pesellino, dessen Proportionen schlank und zierlich, dessen Bewegungen lebendig und graziös sind, dessen Zeichnung geometrisch scharf und richtig projiziert, dessen Vortrag delikat ist wie bei keinem andern Maler, dessen Gestus sprechend ist, während hier die fleißig gezeichneten und gemalten Hände Automatenbewegungen machen. Das Gefälte ist florentinisch und ohne Bedeutung, der Farbenkalkul schlecht. An die Stelle von Gentiles Märchenvolk tritt hier die nüchterne Gegenwart des Zeitalters. In der mäßigen Perspektive der Landschaft und in dem Auskunftsmittel der terrassenförmigen Komposition zur Accommodierung an die der Wirklichkeit entsprechende gleiche Kopfhöhe, sind die Zuthaten der florentinischen Kunst zu Gentiles Vorbild zu erkennen.

Pesellino. Legende des hl. Nikolaus von Bari. Galerie Buonarroti. Hier liegt faktisch der Fall vor, daß ein harziges Bindemittel, das übrigens noch jede Verdünnbarkeit gestattet, ausschließlich angewendet ist und, daß — was weder die Pollajuoli noch Mantegna &c. haben — die Lichter als Flächen pastos aufgetragen sind, ganz den Anforderungen

der Ölfarbe entsprechend, während in den Schatten strichelnd modelliert ist. Das Wunderkind Pesellino trifft hier ein Prinzip, das man hundert Jahre später mit Mühe erst einsehen lernte. Die Figuren sind alle schlank, von schönen, vornehmen Verhältnissen, von stolzer Kopfhaltung, graziös in den Motiven, höchst präcis in der Zeichnung. Die Typen haben etwas geometrisch Regelmäßiges und sind vorwiegend jugendlich. Alles ist auf Studien gegründet, ohne daß sich diese wieder steif bemerklich machten. Bei großem zeichnerischem Reichtum allenthalben das Bestreben nach zierlicher Linienführung. Das alles sind Gegensätze zu Pesello. Gesichtsausdruck ist kaum angedeutet, durch den allgemeinen Ernst eines jugendfrischen Daseins ersetzt Das Bindemittel macht ihm noch Schwierigkeiten und beschränkt seine Intentionen puncto Darstellung und Ausführung. Luftperspektive fehlt, und da der Farbenkalkul bei der Absicht einer tagigen Klarheit ungeschickt und hilflos ist, und offenbar jede Kenntnis der Tonkontraste fehlt, so muß man sich das Gemenge von Figuren linear auseinanderlesen. Auch muß er deshalb seine Töne oft durch einen federstrich-scharfen, schwarzen Kontur trennen. Alles ist individuell, und doch nichts Porträt. Ganz anders bei Pesello. Wie in den Figuren und den Kompositionen im ganzen, so waltet auch in den wohlstudierten Pferden der Sinn für zierliche Proportionen und das Begreifen eines schönen Ganzen. Die Gewänder sind eng gefaltet oder schlappig vielbrüchig von mäßiger bildnerischer Bedeutung für die Sache. Den flandrischen Malern ist entschieden nachgeeifert. Das läßt auf die Entstehungszeit nach 1450 schließen, und hierfür ist der linke Teil des Bildes mit dem Interieur besonders belehrend.

Pesellino. Zwei Cassoni. Ehemals Palazzo Torrigiani. Das erste Davids Triumphzug darstellend.

Alles Gold ist Grundvergoldung. Treffliche Pferde, vorgeschrittener wie auf dem Buonarrotibilde. Ganz Tempera. Firnisfleckig. Reiche Verkürzungsversuche. Durchaus jugendlich, heiter, graziös, ein vollendeter Gegensatz zu der Morosität Pesellos. Gespreiztes Schreiten der Figuren, deren Formen schlank und höchst geschmackvoll. Panni gezogen. Gestus voll Studium und Problemen. Unbegrenzte Redelust in der Darstellung. Perspektive gut, flach projizierend, bei reicher Landschaft. In der zweiten Episode decken sich Davids Kopf und der nach ihm kommende Ritter mit der Akademiepredelle (Nr. 72). Nicht gezogene Gewänder scheint Pesellino möglichst zu vermeiden. Der zweite Cassone enthält Goliathdarstellungen, David als Hirten, David den Stein auflesend in der linken Ecke mit Waldtieren, Landschaft und trefflicher Perspektive.

5.

Die Kunststickereien der Pollaiuoli im Museum von S. Maria del Fiore zu Florenz

26 Darstellungen aus dem Leben des hl. Johannes des Täufers. Kunststickereien nach kolorierten Kartons der Pollaiuoli, woran ihre Stil-Eigentümlichkeiten in allen Variationen sich zahlreich genug wiederholen, um richtige Schlüsse zu gestatten und ein sicheres Wiedererkennen ihrer Kunst möglich zu machen. Für die Konzeption dieser Bilder ist der religiös historische Inhalt mehr eine zufällige Veranlassung zu künstlerischer Thätigkeit, als der einzige Zweck, in dessen Dienst jene aufginge. Der ideelle Ausgangspunkt ist also rein bildlicher und nicht gegenständlicher Natur, ganz wie bei allen Künstlern des 15. Jahrhunderts, Fiesole, Masaccio und Ghiberti ausgenommen.

Die Komposition ist von schwerfälligem Arrangement und von traditionellen Bildertypen kaum beeinflußt. Einerseits zu nüchtern, andrerseits zu gründlich, um geschickt zu sein, bringen die Pollaiuoli ihre Bilder mühevoll ins Gleichgewicht, jede äußerliche Symmetrie vermeidend, eine innere aber stets anstrebend. Sie sind jedoch selten glücklich hierin, vielleicht weil sie immer zu kunstvoll sind. Bei Verteilung der Massen bedienen sie sich gerne der Sperr-Figuren und bei der Tiefendisposition zeigen sie an den Körpern vielfach falsche Proportionsschlüsse. Der Architektur-Perspektive bedienen sie sich mit Vorliebe zur Herstellung der Raum-Illusion.

Ihre Dramatik ist von ernstem, großem Willen, aber ungelenk und durch die Interessen der Formgebung und des Zeitgeschmackes beschwert und gehemmt. Die Gebärden haben etwas Outriertes und suchen mehr nach Ausdruck, als daß sie mit der Gefühls-Absicht in sicherem Einklange stünden. Die Figuren in der Bewegung sind besonders ungeschickt.

Die Gehenden fallen meistens nach vorne, und es zeigt sich an ihnen das Unflüssige der Empfindung in den Pollaiuoli, deren Hand und Auge sonst allem, was stehen bleibt, gegenüber von der größten Zuverlässigkeit sind.

Die Posen sind durchgängig modisch, den gezierten Geschmack des Zeitalters treu wiederspiegelnd, und gewisse Eigenheiten der Kopfhaltung, der Armstellung, des möglichsten Entlastungsstandes mit entsprechender Lage der Hüfte und den Funktions-Extremen von Stand- und Spielbein, wie sie hier die Regel bilden, mögen einmal der Ausdruck höchster Vornehmheit gewesen sein und deswegen die Würde des Gegenstandes haben sollen erhöhen helfen.

Die Formgebung ist von der denkbarsten Gründlichkeit, und es ist ihr ein leiser Zug von Pedanterie eigen. Das mag daher kommen, daß bei den Pollaiuoli das bloße Forminteresse stärker ist als ihr bildnerisches Vermögen. Dieses, vom Studium beschwert, kann sich nicht zu einer absichtsvollen Umgestaltung der Erscheinung erheben. Bei der Körperbewegung kommt deshalb die Forderung an den Phantasie-Inhalt immer zu kurz.

Das Studium der Pollaiuoli sind starkknochige, ausgewachsene, magere Männer, die durch anstrengende Arbeit zu einem wahren Muskelpräparat geworden sind und jeden die Naturabsicht des Körpermechanismus verschleiernden Zug des Anmutigen und Wohlgerundeten abgestreift haben. In diesem Sinne sind alle Gelenk-Knochen zur Verdeutlichung der Funktion stark ausgeladen, besonders Ellbogen, Knie und Knöchel. Die Daumen und großen Zehen sind schaufelförmig aufwärts gebogen, die kleinen Finger gespreizt abstehend und gekrümmt, und selbst in ruhigem Zustande ist dem Körper durch Drehung in der Hüfte, möglichste Entlastung der einen Körperhälfte und Beugung der Arme und Finger denkbar viel Element zur Erklärung seines Mechanismus abgewonnen.

Die Panni, reich und vielbrüchig, entsprechen demselben

Sinne, der recht viel Leistung auf dem gegebenen Raume unterbringen möchte, ihr Geschmack stammt sichtlich von flandrischen Bildern, und sie sind vorzüglich bestimmt, den gewünschten Eindruck des Prunkhaften zu machen. Dem Stoff nach prächtig, in den Bruchmotiven überladen, verdecken sie mehr die darunter liegende Körperform und Bewegung, als daß sie derselben zum Ausdruck verhelfen.

Kein italienischer Maler hat so viele bildnerische Prinzipien und Geschmackseigenheiten von den flandrischen Vorbildern aufgenommen, als die Pollaiuoli. Etwas Komplizierte s, steif Verzwicktes, deutsch Anheimelndes haben alle ihre Bilder. Auch bei ihnen präsentiert sich offenbar die allerneueste Mode in Kleiderpracht, Stellung und Gebärde, um dem Hergang die höchste Würde zu verleihen und ihn über dem Alltagsleben möglichst erhaben erscheinen zu lassen. Hierher gehören auch die wenigen Versuche, antike Trachten zu geben. Es hat dies mit dem landläufigen Renaissance-Begriff nichts zu thun, ist nichts als Modesache und alteriert den auf Aktstudien beruhenden Formen-Geschmack in keiner Weise.

Die Landschaften zeigen ganz stabil zweierlei Typus. Der erste ist die übersichtliche, wasserreiche Flachlandschaft, mit begrenzenden Bergen in der Ferne; immer von großer Naturwahrheit, guter Perspektive und schönem poetischen Gefühl, wenn dies auch stereotyp erscheint. Die andere ist die geschlossene Felslandschaft, welche über die bloße Andeutung nicht hinauskommt, die in der Kunst von altersher übliche Manier in der Darstellung des Gesteins wiederholt und in ihren Größenverhältnissen auch nicht entfernt mit den Figuren in Einklang gebracht ist.

6.

Zwei Gemälde von Andrea del Verrocchio in der Akademie zu Florenz

I. Die Taufe Christi

Ursprünglich in San Salvi befindlich und nach Auflösung der Vallombrosaner Mönche nach S. Verdiana gebracht und im Jahre 1812 von dort in die Akademie. (Nr. 71.)

An dem Werke sind deutlich zwei Hände zu unterscheiden. Der ältere Künstler malte in der herkömmlichen Tempera, der jüngere, welcher den von ihm bearbeiteten Teil zugleich zeichnerisch neu redigierte, malte in Öl, und es ist vielleicht der erste Versuch, der in Florenz mit diesem neuen Malmittel ausgeführt wurde. Der linke Engel neu redigiert von der zweiten Hand, das Gewand desselben ist von ganz anderem Charakter als die übrigen Panni. Mit vielen scharfen, geradlinigen Brüchen beschreibt es die darunterliegende Körperform, wogegen des älteren Künstlers Gewandzeichnung dieses schicken Wurfes entbehrt und in harten und ungeschmeidigen Lineamenten sich etwas ungefüg um die Körperform schwingt. Von der alten Redaktion des Engels zur Linken zieht sich noch ein starkes Pentiment über die beiden Köpfe hinweg und zwischen ihnen hindurch, in dessen Umgebung dann auch das Felswerk mit Ölfarbe übermalt ist. Der Vordergrund, die Palme zur Linken, Felsen und Gebüsch zur Rechten sind ganz in Tempera mit Ausnahme der Füße Christi, deren Form mit zäher Ölfarbe dick disponiert und unausgeführt geblieben ist. Zu dem Übel einer primitiven Behandlung der Ölfarbe kommt noch der Umstand, daß ein entstellender schmutziger Firnis die Frage nicht mehr beantworten läßt, ob da und dort feine Öllasuren über der Tempera-Arbeit sitzen; denn deren optisches Bild ist jedenfalls durch den allenthalben wie eine schlechte

Öllasur wirkenden Firnis übertäubt. An der Landschaft sieht man deutlich, wie sehr sich die zähe Ölfarbe der zeichnerischen Anschauung und Handgewöhnung widersetzte, und der schwere, braune Gesamtton läßt überdies vermuten, daß der jüngere Künstler auf die unglückliche Idee kam, seine Farben durch weiteren Zusatz von Öl zu verdünnen und so seinen Absichten dienstbar zu machen, womit er dem ohnedies herrischen und mit der Zeit als Farbe mitsprechenden Bindemittel vollends gestattete, die Farbenwirkung zu erdrücken.

Das stumpfblaue Gewand des Engels und das gelbe Unterfutter zeigen Ölfarbe von magerer Behandlung, körperlichen Auftrag in den Lichten, Lasur in den Schatten auf Tempera-Unterlage, wie überhaupt auf dem ganzen Bilde nichts prima Öltechnik sein wird. In den Fleischteilen dient diese zur Verhüllung der zeichnenden Modellierung und zur Schmeidigung des Formverlaufes. In der Tilgung aller zeichnerischen Mühe bei der Darstellung des Runden und in der vollen Gleichmäßigkeit des Farbenüberzuges glaubte man gewiß einen wichtigen Schritt zur vollendeten Naturnachahmung gethan zu haben. In der Überschätzung dieses Punktes gab man einen wichtigen Teil des überkommenen, in sich geschlossenen Könnens auf und lernte mühevoll das neue Mittel behandeln, wobei man die in der alten Technik noch erreichbaren Ziele vielfach einschränken mußte, so daß diese mühsamen Arbeiten sich immer unter dem Maximum des Leistungsvermögens ihrer Künstler halten müssen. Man wollte offenbar dem neuen Mittel nicht seine Gesetze ablauschen — da man von der Gegenwart derselben und ihrer zur herrschenden Formenanschauung kontradiktorischen Natur nichts ahnte — sondern man wollte um des einen genannten, beinahe utopischen Vorteils willen es in seiner Widerspenstigkeit soweit bewältigen lernen, daß es zu einer bequemen Sprache für das bildnerische Denken der Zeit würde. Von diesem

Denken selbst merkte man nicht, daß seine Ausgestaltung zu dem status quo ganz wesentlich von der Temperatechnik und den Grenzen ihrer Darstellungsfähigkeit bestimmt worden war. Mit staunenswerter Geduld geht man auf unendlichen Umwegen zu dem nahen Ziel. Leonardo opfert diesem Kampfe sein ganzes Leben. In der Folge verlor man allmählich das erste Ziel aus dem Auge, bequemte die Anschauung dem Vermögen der neuen Technik an, wurde ihren Anforderungen der Reihe nach gerecht und hatte im Verlauf einiger Menschenalter, ohne daß man es merkte, in der Kunstanschauung an die prädominierende Stelle der Form die der Erscheinung gesetzt.

Der gestickte Ärmel, grün und schwarz, schwer nachgedunkelt, wahrscheinlich Firnistempera. Der schöne, überaus formvollendete Kopf hauptsächlich Tempera-Arbeit mit sorgfältig darübergelegten ausführenden Öllasuren. Das Badetuch vollständig geschwundener Temperalack. Der zweite Engel ist von dem älteren Künstler bis auf die Hände. Diese, von dem sensiblen Charakter der Schule und wie mit geistigem Bewußtsein erfüllt, sind ganz von dem jüngeren Künstler in Öl gemalt. Desgleichen sind auf dem Stück Hemd die Lichter neu in Öl scharf aufgesetzt. Der Körper Christi ist ganz in Ölfarbe durchmodelliert. Von seinen Knieen aufwärts ist die Landschaft bis weit in die Luft hinein mit ungefüger, aller schärferen Zeichnung sich widersetzender Ölfarbe ausgeführt, und dabei eine alte Redaktion des den Horizont begrenzenden Gebirges gedeckt. Auch der äußere Kontur des Körpers zeigt ein fast durchgehendes Pentiment. Überhaupt machen die Pentimenti klar, daß eine zweite vielfach neugestaltende Hand über das Bild gegangen ist, die man nach Analogie des durch die Tradition beglaubigten Engels und einiger Geschmackseigentümlichkeiten nur dem Leonardo zuschreiben kann. Der Umfang seiner Arbeit ist ohnedies durch die benutzte Öltechnik scharf präcisiert. Der

Schurz Christi ist noch ganz in Tempera, wie man an den dicken Streifen, die das für Tempera charakteristische Aussehen von geronnenem und getrocknetem Saft haben, zur Evidenz sehen kann. Der ganze Johannes zeigt ziemlich weit gediehene Tempera-Ausführung ohne die letzte Vollendung. Auch hier ist der Lack am Mantel ganz geschwunden, alles Gold an den Gewändern, Gewandsäumen, Nimben 2c. ist Blattgold. Unter dem Ärmel des Engels zeigt das Kleid eine alte Tempera-Lackuntermalung, welche teilweise mit der gelben Ölfarbe, die das Unterfutter des Oberkleides hat, gedeckt ist.

Es ergeben sich folgende Schlüsse:

1. die Ölübermalung ist durchweg von einer neuen Redaktion der Zeichnung begleitet, welche beim Engel zur Linken am weitesten geht, da er fast ganz neu in die alte Komposition eingepaßt ist. Ein System von Pentimenti, welches hauptsächlich diesen Engel, den Christuskörper und die hinteren Gründe der Landschaft umfaßt, beweist diese.

2. Die neue Redaktion ist durchweg von einer Hand, welche nach Formengeschmack, künstlerischer Intention und technischer Behandlung in Übereinstimmung mit der von Vasari gegebenen Tradition keine andere sein kann, als die des Leonardo. Es ist also nicht nur der Engel von diesem.

3. Es liegt somit kein Grund vor, anzunehmen, daß Verrocchio in seinen eigenen Malereien sich der Öltechnik bedient habe, und es müssen alle anderen auf Grund der Technik dieses beglaubigten Bildes ihm zugeschriebenen oder abgesprochenen Werke neu geprüft werden.

Die Pentimenti umfassen die ganze Umrißlinie des Christus, sind am abweichendsten am rechten Ober- und linken Unterarm. Das Schamtuch ist oben um einen Streifen, welcher gegen die Schamgegend hin sich verbreitert, gekürzt, im übrigen nur noch an der rechten Hüfte um ein kleines Stück der alten Ausladung beschnitten. Sonst ist

der Kontur beibehalten. In der Landschaft ist links eine Ringelcypresse gedeckt. Der alte Horizont ist ausgeschliffen.

2. Die Reise des Tobias

Das Bild befand sich ursprünglich in der Cappella der Capponi in Santo Spirito und wird bei Cinelli*) als Sandro (Botticelli) erwähnt. Nach Richa wurde 1731 der Altar neu stuckiert, dem hl. Nikolaus geweiht und das Bild in den Konvent geschafft, von wo es 1810 als ein Werk des Antonio Pollaiuolo in die Akademie kam. (Nr. 84.)

Wenige kleine Wurmlöcher, Wachstropfen von Kerzen und Schmutz entstellten das Bild, das auch in der Farbe etwas eingesunken ist. Der Tempera ist dadurch ihr Glanz genommen. Der mit dem Pinsel gemalte Kontur ist nicht überall aufgezehrt, umrahmt z. B. allenthalben noch die Finger. Die Behandlung ist nicht ohne Breite, ja die Landschaft ziemlich couragiert (sehr an Piero della Francesca erinnernd in der Art der Tokkierung**) hingestrichen. Das Steinwerk des Bodens stimmt nicht zur „Taufe", zeigt nach Erscheinung und Behandlung größere Routine. Die wenigen mageren Kräuter, welche dem steinigen Boden entsprießen, sind von botanischer Exaktheit; ebenso genau ist eine am Felsstück linker Hand emporkletternde Eidechse wiedergegeben. Die Panni stimmen genau zu den Skulpturen Verrocchios, vor allem zum Forteguerri-Denkmal; aber sie stimmen gar nicht zur „Taufe Christi". Sie ähneln jenen des Lorenzo di Credi, sind aber anders behandelt. Das Bild ist ohne jede Retouche.

Die drei Erzengel, von denen der mittlere den jungen Tobias führt, kommen einen leichten Abhang herunter nicht ganz auf den Beschauer zu, sondern links an ihm vorüber. Der Engel zur Linken, St. Michael, in lotrechter Haltung einherschreitend, ist vollständig geharnischt, hält in der Rechten auf-

*) Bellezze di Firenze, (1677), p. 146 f. A. d. H.

**) Pinselführung (toccare il pennello). A. d. H.

recht das gezogene Schwert und mit den Fingerspitzen der erhobenen Linken die braune Weltkugel. Sein Mantel, rot mit grünem Unterfutter, ist am Hals geschlossen, fällt über die Schultern zurück und flattert im Winde. Die rote Schwertscheide ist, dem Schritte entsprechend, mäßig nach hinten gezogen. Zwischen diesem und dem zweiten Engel läuft das langhaarige, weiße Hündchen, in dem grauen Gesamtton jetzt fast ganz verschwunden. Der zweite Engel, in der erhobenen Rechten zierlich zwischen den Fingerspitzen die kleine silberne Schale mit der Fischleber tragend, führt mit der Linken den Tobias. Sein reiches, wallendes, graues Gewand ist zierlich geschürzt. Darüber trägt er einen gestickten, am Hals geschlossenen Prachtmantel; dessen Außenseite rot und gold, innen grüne Damastarbeit. Den Kopf wendet er links abwärts zu Tobias mit dem Ausdruck unbeschreiblicher Hoheit und Milde. Dieser reicht ihm die Rechte und trägt in seiner Linken an einer Schnur den Fisch. Unter seinem kurzen blauen Chiton mit weißem Pelzbesatz kommt an den Vorderarmen noch ein enganliegendes Unterkleid von reicher Damastarbeit zum Vorschein. Sein roter Mantel ist am Hals geschlossen und hat gelbe Innenseite. Anliegende rote Trikots und schwarze Stiefel mit gelben Stulpen vollenden seinen Anzug. Der dritte Engel hält vor sich in der Rechten den Lilienstengel. Über sein zweimal geschürztes weißes Gewand ist ein grüner Mantel geworfen mit blauem Futter, den er mit der Linken über dem linken Schenkel festhält, während ein andrer Teil lose über die linke Schulter hängt. Die Flügel des ersten Engels sind grau, die des zweiten imitieren ein Pfauengefieder, die des dritten sind lackrot. Die Nimben sind mit weißen Perltupfen gezeichnet und auch Tobias hat einen kleinen, strahlenden Nimbus. Der Engel Raphael hat leichte Sandalen, Michael rote Schuhe, Gabriel ist barfuß. Kostbare Stickereien und Schmiedearbeiten in zierlichster Ausführung und höchst geschmackvoll zeigen die Krägen und

Mantelagraffen. Aus dem gekräuselten Hemdvorstoß bei Raphael und Gabriel kommt der Hals mit fast sinnlichem Reize hervor. Die Haarfarbe ist bei allen vier Figuren blond mit geringer Nuancierung. Ein Pentiment zeigt nur die rechte Hand des Tobias. Hinter der Überschneidung des Vordergrundes breitet sich, in der Tiefe gesehen, eine weite, wasserreiche Landschaft aus, wie man sie an den Bildern des Piero della Francesca und der Pollaiuoli gewohnt ist.

Raphaels Kleid und des Tobias Chiton sind mit vielfarbigen orientalischen Shawls gegürtet. Im Laufe der Zeit mag die Farbentextur infolge der Temperaturänderungen vielfach verquollen sein, so daß sie um Glanz und Härte gekommen ist und der Kontur der alten Schärfe entbehrt. Die Füße sind von völligen runden und edlen Formen, nach Studium und Geschmack dem Verrocchio zugehörig. Die schönen Hände nach Form und Sensibilität, Motiven und Studium sicheres Eigentum des Verrocchio-Lionardo. Jede einzelne Hand wählerisch geordnet und als Komposition für sich ein geschlossenes Ganzes, genau nach der Natur studiert, so ziemlich unter Zugrundelegung des gleichen Modells für alle. Dasselbe Modell erkennt man auch an dem Engel auf der „Taufe" und demjenigen der „Verkündigung".*) Eine feingeistige, höchst erregbare Natur von einer passiven Nervosität scheint in ihrem Charakter beschlossen zu liegen. Dem stets vorkommenden Motiv des höher gestellten kleinen Fingers als Ausdrucksformel der Zierlichkeit liegt ein feines Gefühl für Form und Kräftesymmetrie zu Grunde. Die Bedeutung des Gestus und der Hände für die gesamte Komposition, ihre Benutzung zur Raumfüllung und Abwägung der Massen bei voller Freiheit und Ungezwungenheit der Gebärde, beruht auf einem bildnerischen Mysterium von schwer ergründlicher Art. Es ist mehr

*) Uffizien Nr. 1288. A. d. H.

das Gebärdenspiel der Komposition in ihrer Gesamtwirkung, als des dargestellten Lebens. Es faßt zwar das Bedürfnis stiller, weihevoller Erregung in sich, erhebt sich aber darüber und symbolisiert mit geheimnisvollem Zwange eine erhöhte Existenz. Das Bild von San Domenico in Glasgow*) und die Thomasgruppe an Or San Michele zeigen dieselben Eigenschaften, und vielleicht giebt es kein besseres Erkennungszeichen für Verrocchios Werke, als dieser still-erhabene Überschuß seiner Gesten über den notwendigen Ausdruck, diese Dramatik göttlichen Bewußtseins in einer wenig bewegten Natur.

Auch die Füße sind wie vom Bewußtsein ihrer adeligen Erscheinung erfüllt, beweisen die vollkommene bildnerische Kenntnis dieses Gliedes und sind allein hinreichend zu erhärten, daß das Bild nicht von Sandro herrühren kann, welcher sein ganzes Leben hindurch mit einer bestimmten, einmal gewonnenen, aber nicht zulänglichen Vorstellung von einem Fuße sich zufrieden giebt. Ein Vergleich mit dem Frühlingsbilde, Sandros schönstem Werk, lehrt dies auf der Stelle. Hände und Füße gehören zu den schwierigsten zeichnerischen Objekten für einen Maler, und die Mehrzahl der Künstler, auch der größeren, bleibt bei einer beschränkten Anzahl erlangter Formeln zum Behufe der Extremitätenbildung stehen, und nur wessen Wissen ihren Mechanismus und ihre allseitige Projektion in Aktion vollständig beherrscht, wird sie immer neu aus den gegebenen Bedingungen gestalten können. Daß dies bei einem Bildhauer, welcher die Extremitäten immer als runde Körper aufzufassen gelernt hat, näher liegt als beim Maler, der sie auf die Fläche projiziert, ist klar.

Der gründliche Erzarbeiter zeigt sich überall, der sich nicht die geringste Kleinigkeit unklar läßt, vor allem in der Modellierung der Köpfe mit ihren glänzenden Reflexen, die

*) Jetzt in der Gemäldegalerie zu Budapest. A. d. H.

das Studium an Erzskulpturen deutlich erweisen. Die Gleichheit der beiden Gesichtshälften in feinster mathematischer Abwägung bei gleichsam betontem Gesetze und exaktester Konstruktion der beleuchteten und beschatteten Partien in den feinsten Schwingungen durchgeführt. Im Kopf des hl. Michael könnte wohl das Porträt des jugendlichen Leonardo gegeben sein. Die bekannten Bildnisse aus späterer Zeit sprechen eher dafür als dagegen. Die nach vorn und erhöht liegende Nasenwurzel, eine besondere Eigenheit des Verrocchio-Leonardoschen Typus, gehört hier wohl der Natur selbst an. Er ist voll Geheimnis und Adel, wie den inneren unbewußten Jubel der Schöpfung über sich selbst ausdrückend. Mit Staunen scheinen diese Wesen in die Welt zu blicken, für welche sie zu sehr gebildet sind, einen Hauch des Göttlichen, Schicksallosen an sich habend. Die beiden Hände des Raphael und des Tobias sind ein Wunder von Ausdruck. Tobias seine, die voll scheuer Ehrfurcht und kindlichen Vertrauens die des Engels berührt, dieser, der ihn lenkt, mit der Liebe einer Welt, die für alle gleich ist. Abwägen der beiden Gesichtshälften, die in Licht und Schatten durch einen reichen Verlauf feiner Schwingungen die Grundebene innehalten und durch die präciseste Formengebung beweisen, daß vollkommen ausgearbeitete Thonmodelle, vielleicht auch Studien an Erzbüsten zur Vorarbeit dieses Bildes gehört haben.

Und doch wird durch den Aufwand rein bildnerischer Leistung in höchster Anforderung die geistige Absicht des Bildes nicht verkümmert, der Ausdruck nicht gelähmt, wie etwa bei den Pollainoli, sondern eben diese Absicht beherrscht noch durch das ganze Bild diese aufreibende Bemühung der Gründlichkeit, welche uns im 15. Jahrhundert so oft allein schon als einziges künstlerisches Ziel vorkommt.

In Schritt und Wendung des Raphael liegt eine unsagbare Hoheit; der Gegensatz des himmlischen Abgesandten zum schutzbedürftigen Erdenkinde.

7.

Die Fresken des Domenico Ghirlandaio im Chor von S. Maria Novella zu Florenz

Fast heitere Zuversicht der Darstellung, welche eine harmonische, ganze, willensstarke Künstlernatur haben kann, dabei eine heroische Größe. Wiederaufnahme des idealen Gewandstils. Sichere Benutzung des Manequin, um völlige und reiche Würfe zu erzeugen. Auch die würdevolle Männertracht der Zeit ist diesem Bestreben günstig. In den Panni und in der Komposition ist der Stil des 16. Jahrhunderts schon vollständig entwickelt. Er steht gerade vor der letzten Häutung. Der Formengeschmack ist noch der des Quattrocento. Am größten ist Ghirlandajo als Komponist und als Porträtmaler. Ohne neuen Problemen nachzuhängen, und sich mit der bequemen Bewältigung der in den letzten Jahrzehnten herkömmlich gewordenen bescheidend, breitet sich seine Natur mit behaglicher Darstellungslust und gleichmäßig vorströmender Produktionskraft gediegen aus, und man darf wohl von ihm glauben, daß er Verlangen trug, die Mauern von Florenz zu bemalen. In dieser Klarheit und Fertigkeit des Kompositionsvermögens gleicht er wieder den Giottisten. An dichterischer Phantasie stehen Sandro und andre über ihm. Er stellt sich seine Stoffe meistens nüchterner und sachlicher vor als jene, dagegen ist der poetische Geschmack der Zeit sein volles Eigentum und seine herrlichen Frauen- und Mädchengestalten gehören jener Reihe von Schöpfungen an, die Fra Filippo eingeleitet hatte.*)

*) Bayersdorfer hat einige der großen Kompositionen: Tempelausweisung, Sposalizio nur mit kurzen Schlagworten gekennzeichnet, bei anderen: Predigt Johannis, Taufe Christi nur den schlechten Zustand der Erhaltung notiert, noch andere der 14 Kompositionen: Anbetung der Könige, Kindermord, Mariä Tod und Himmelfahrt ganz mit Stillschweigen übergangen. A. d. H.

Linke Wand

Der Tanz der Salome. Dem Bild des Fra Filippo in Prato mit gereifterer Kunst nachgebildet, zeigt aber nicht die Stärke und Ursprünglichkeit von dessen Phantasie.

Namengebung. Eine der herrlichsten Kompositionen, Raffaels Vorbild. Wesentlich schönes Dasein, ganz ungespalten entrückt der befleckten Wirklichkeit. Heitere, sonnenklare, prädestinierte Jugend. Gesammeltes, ernstes, ungebrochenes Alter. Eine veredelnde Phantasie träumt uns da eine verschönerte Welt vor. Die Elemente nahm er aus dem Leben, Kombination und Verbildlichung sind seine That. So erhebt das Bild den Beschauer mit hinauf in das Gefühl einer reinen Existenz. Feinste Abwägung der Massen.

Geburt des Johannes. Wohl das anmutigste Bild der ganzen Reihe. Eine Wochenstube in einem vornehmen Hause mit der üblichen Besuchsgruppe. Die großlinige Komposition erinnert an venezianische Scenen dieser Art. Nichts ist klein, kein Charakter geringfügig, keiner bloß lieblich. Ein großartiges Dasein, erfüllt von vornehmer Anmut. Es liegt ein poetischer Hauch vom Genre auf diesem Bilde, das voll ist vom Mysterium der Kunst.

Mariae Heimsuchung. Erhebung des Porträts in den historischen Stil infolge einer großartigen Formanschauung. Dadurch erhalten die dargestellten Naturen ein Recht zur Assistenz bei religiös-geschichtlichen Vorgängen. Alles Vergängliche, den Charakter Trübende ist ihnen abgestreift. Abschluß des Florentiner Kunstcharakters. Bewegung noch etwas würdesteif, nicht aus Pretiosentum, sondern aus einem Rest von Unfreiheit. Die Einzelformen, besonders Extremitäten und Gewänder haben durch die couragiert aufgestrichenen Lichter etwas Grobgeschnitztes, eine Unbehilflichkeit, die der Künstler nicht ahnt, und die teils als Konsequenz der Freskotechnik erscheint, teils einem geringen Gefühl für das körperlich Existenzielle entspringt.

Erst Andrea del Sarto überwindet dieses allen Florentinern mehr oder minder gemeinsame Hemmnis vollständig.

Zacharias im Tempel. Einundzwanzig Porträts in wohlabgewogener Anordnung ohne sterile Symmetrie. Hier erntet er die Früchte seiner flandrischen Studien. Bei der Reichhaltigkeit der Charaktere und der Profilierungen ist alle Monotonie vermieden. Die großartige Einfachheit seines Porträtstils in voller Glorie. Historisch abgeklärte, beruhigte Existenzen voll angeborener, breit über den ganzen Menschen sich ergießender Würde. Ohne jede Scheingröße stehen hier die Typen der Zeit vor uns. Die ganze hinter ihnen liegende Geschichte der Stadt hat sie erzeugen helfen, und hat am Typus großen, selbst an der Individualität nicht geringen Anteil. Wie bei allen großen Künstlern hat Ghirlandajos Abstraktion etwas Seherhaftes, Welterklärendes. An ungesuchter Vornehmheit der Anschauung steht er über seinen flandrischen Vorbildern. Die Komposition ist statuarisch, ruhig dem Porträtstil angemessen; die Handlung ist in den Hintergrund verwiesen.

Rechte Wand

Tempelgang Mariae. Das liebliche Figürchen der Maria mit der Straßenperspektive ist ein Unikum von unbefangenem künstlerischen Wagnis. Die nackte Figur auf der Treppe wirkt wie eine Vorahnung von Raffaels „Diogenes". Herrliche Frauengruppen links. Durch das geistreiche Arrangement wird der Beschauer mit unter die Umgebung gestellt; darin liegt des Bildes geheimnisvoll fesselnde Kraft.

Die Geburt Mariae. Ein interessantes Seitenstück zur Geburt des Johannes. Es hat nicht dessen stolzen Habitus, alles ist in das Freundlichere gezogen ohne das geheimnisvoll Großartige. Das Motiv ist wieder ganz anders, aber immer der auf das Große gerichtete Künstlerwille. Das Ganze ein Zimmeridyll im großen Stil.

8.

Michelangelo

Übersehen wir die Reihe der plastischen Arbeiten Michelangelos, so stoßen wir auf eine durchgehende Eigenschaft, die in keinerlei künstlerischen Absicht ihren Grund findet, sondern im hastigen Temperament des Urhebers, welcher Konzeption und Ausführung in einer Weise verknüpft, daß diese beiden Faktoren sich nicht in herkömmlicher Weise zu decken im stande sind. Ich meine nämlich die in der Regel unzulängliche Kalkulation im gegebenen Umfang des Rohmaterials.

Michelangelo macht offenbar keine Modelle in der Größe des auszuführenden Werkes, um dann mit deren Maßen den Marmorblock auszusuchen, sondern mit Hilfe einer kleinen Thon- oder Wachsskizze, ja gewiß manchmal ohne eine solche, denkt er sich direkt in einen vorhandenen Block sein plastisches Gebilde und fängt auch gleich an dasselbe herauszuschlagen, um möglichst rasch die allgemeine Form zu gewinnen, von welcher seiner künstlerischen Vorstellung eine zureichende Anregung zur weiteren Durchbildung des gewählten Motivs zuströmen kann.

Hat er nun eine Vorstellung, sei es mit, sei es ohne Modell-Skizze, so sucht er mit leidenschaftlicher Hast zu der gedachten Form durchzudringen, und es ist bei ihm beinahe Regel, daß schließlich an irgend einer Stelle der Steinumfang sich unzulänglich erweist, und daß ein Teil der beabsichtigten Form jenseits der Oberfläche sich in das Leere zu verlieren droht. In diesem Fall hilft sich Michelangelo entweder damit, daß er die betreffende Partie unvollendet läßt, da die Phantasie des Beschauers das noch vorhandene, scheinbar genügende Material als Unterlage zur folgerichtigen Weiterbildung der Gestalt benützen kann und muß, während sie vor der Thatsache eines augenscheinlichen Mangels, wie ihn eine solche Partie bei voller Ausführung

zeigen würde, gestört innehalten müßte. Oder er ändert sein Motiv teilweise oder vollständig und quetscht den in Frage kommenden Rest des Körpers in den noch vorhandenen Material-Umfang. Dadurch entstehen nun Terribilemotive*), die sich gerade noch auf der Kante des Möglichen balancieren, die nichts weniger als ursprünglich beabsichtigt sind, für die aber sein außerordentlicher Scharfsinn noch eine Begründung aus der allgemeinen Bewegung des Ganzen abzuleiten und sichtbar zu machen versteht.

Seltener noch, als daß ihm der Stein nicht ausreicht, kommt es vor, daß er einen Körperteil zu eng abbozziert im Verhältnis zu einem schon vollendeten Teil, so daß er in der letzten Durchführung ganz außer Verhältnis zu dem Ganzen stehen, d. h. zu klein sein würde; solch einen Teil läßt er dann gleichermaßen unvollendet. Ja noch mehr, es hat den Anschein, als ob er manchmal geradezu von der Form eines vorhandenen Steines seine künstlerische Konzeption habe befruchten lassen, und als verdankten wir einige seiner Werke nur seinem grüblerischen Sinne, welcher sich vor diesem oder jenem unzulänglich scheinenden Block, der ihm vor Augen lag, die Frage stellte, wie aus demselben noch eine ganze Menschengestalt oder Gruppe herauszuholen sei, natürlich bei möglichster Ausnützung des Steines oder vielmehr unter Erreichung des denkbar größten Volumens der Körperformen im gegebenen Material. Offenbar reizen ihn nur schwere Probleme, und hier war sein Streben nach komplizierten Motiven schon durch die Aufgabe getragen und mußte zu höchst scharfsinnigen Resultaten geführt werden.

---

*) Für die terribilità Michelangelos hat Bayersdorfer noch gelegentlich eine andere Definition notiert: „Raumlose Figuren ohne unten und oben, deren Bewegsamkeit als Ausdruck eines übermenschlichen Pathos keine Beeinflussung erfährt von Bedingungen unserer äußeren Welt.“ A. d. H.

Alle diese Eigentümlichkeiten begreift nun die heutige Bildhauer-Sprache unter dem Ausdruck „Verhauen". Bemerkenswert bleibt für Michelangelo, daß er solche verhauene Werke nicht mit ausreichendem Material wiederholt, und jeder, der vor seinen Werken den künstlerischen impetus fühlt, unter dem sie entstanden sind, wird das auch begreiflich finden. Denn die Wiederholung wäre doch nur eine Kopie des Originals, und zu einer solchen pflegen die Götter nicht mehr Pate zu stehen. Michelangelo aber hat den Wunsch der Welt immer mißachtet und mit kühnem und unbewußtem Egoismus nur seinem inneren Triebe Genüge geleistet. Wohl mag er manche seiner Gestalten in vielen Redaktionen entworfen haben, und seine Handzeichnungen beweisen dieses auch, aber ausgeführt hat er jedes Werk sicher nur einmal.

Was ihm innerlich vorschwebte, war aber auch stets ein Grad höchster Vollendung der Formen, über welche hinaus er keine Forderung mehr in sich fühlte. Diese sorgfältige Vollendung zeigen nun seine Werke in vielen Teilen, und wo sie nicht soweit vorhanden war, als es möglich schien, darf man mit Bestimmtheit annehmen, daß seine Lust ebenda erlahmte, wo er zur Einsicht gelangte, daß das ganze Werk in der ursprünglichen Intention überhaupt nicht zu Ende zu führen sei. Dieser Moment trat aber bei verschiedenen Arbeiten in verschiedenen Stadien ein, da Michelangelo nicht gleichmäßig über alle Teile fortschreitend ein Werk seiner Vollendung zuführte, sondern ganz nach innerem Behagen aus dem in ganz allgemeinen Zügen zurecht geschlagenen Block sogleich irgend eine Partie bis auf die letzte Oberfläche ausarbeitete und so nach Gutdünken hierin fortfuhr, so daß sich unter Umständen erst ziemlich spät die Notwendigkeit aufdrängen mochte, die Arbeit liegen, oder das beabsichtigte Motiv, sei es ganz, sei es teilweise, fallen zu lassen oder irgendwie einzuschränken. Daraus er-

giebt sich nun, das es in der Regel einen noch erkennbaren Grund giebt, warum Michelangelo ein Werk unvollendet ließ; es war nämlich gar nicht zu vollenden.

Bei seinen Gemälden zeigt sich eine ähnliche Erscheinung und von den wenigen Tafelbildern, die wir noch von ihm besitzen, ist der größere Teil unvollendet geblieben. Freilich arbeitet er auf der Fläche nach einem anderen Prinzip; um einen möglichst großen Reichtum an Überschneidungen zu erzielen, erfindet er bei geschlossenen Gruppen einen ungewöhnlichen Aufbau von merkwürdigem Aspekt, welcher aber, trefflich balanciert, statisch ebenso richtig als verwickelt ist. Auch hier genügt ihm nur das Schwerste und, vertieft in seine grüblerischen Probleme, merkt er nicht die eigensinnige Selbstständigkeit des Motives gegenüber den natürlichen Anforderungen der Sache; fühlt nicht, wie fernab das Künstliche seiner Gebilde von der Gepflogenheit der Natur und der Vorstellungsweise einfacher Menschen liegt.

Die Freude an der Erkenntnis und künstlerischen Durchlebung der weiten, farbigen Welt um ihn mit all ihren abwechselnden individuellen Abstufungen ist ihm fremd. Gleich einem blinden Seher in das eigene Innere versenkt, wirkt er sich mit kühner Abstraktion und imponierender Einseitigkeit seine eigene Welt aus, deren Gebilde jenseits der Wirklichkeit einem erhöhten Dasein entsprossen scheinen. Wie schweigende Halbgötter stehen sie über der Gewohnheit der Natur, auch die stärkste innere Erregung durch gemessene Miene und Gestus ausdrückend, und in allem Pathos einen unverbrüchlichen, an Düsterheit grenzenden Ernst bewahrend. Es liegt ein Schatten von Freudlosigkeit auf diesen Gebilden, gleich einem verkörperten bösen Blick aus dem Auge ihres Meisters, welcher sich auch nie zu dem großen und freien Humor aufschwingen konnte, der einzig und allein mit den Mängeln der Welt versöhnt.

Gestellt in den glanzvollen Mittelpunkt der Welt, in

den reichsten Beziehungen lebend und umgeben von einer zahlreichen Anhängerschar, bleibt er seinem innersten Wesen nach doch ein einsamer Mensch, der den Umgang auch der besten seiner Zeit eher mied als suchte. Unfähig des Erdenglückes, als ob dessen heitere Sphäre für ihn tief unter den Wolken läge, hat er sich in der Werktagswelt der Menschen nie zurecht gefunden und heimisch gefühlt. Mit starker Hand verschloß er die Last und Lust der Gefühle in seiner Brust und in einem fast neunzigjährigen ehelosen Leben hat er vor keinem Herzensfreunde den Bann seiner herben Natur gebrochen. Im verschwiegenen Innern zeigte er sich tief religiös, der zartesten lyrischen Stimmungen fähig, der Menschheit freundlich gesinnt bis zur Weichherzigkeit; im äußern Verkehr verschlossen, wortkarg, voll gigantischen Mißmuts. Seinen hohen Auftraggebern gegenüber schwankend zwischen billiger Ergebenheit und zornmütigem Trotz, bleibt er doch immer männlich selbständig, und man darf sagen, auch immer verdrießlich. Stets das Übermenschliche wollend, allein unter allen das Übermenschliche leistend, nie befriedigt von sich, selten von dem Werk andrer, so ging er durch das Leben, ein geweihter Künstler und ein unversöhnter Mensch, dessen zwiespaltiges Gemüt ein langes Leben hindurch vergebens nach seinem Gleichgewichte gerungen. Ein einsamer Titane steht er über seinem Geschlecht, weithin durch die Jahrhunderte sichtbar.

Wer immer sich versenkt in die Rätselwelt der Menschenseele oder sich Bahn bricht durch das Labyrinth der Geschichte, dem taucht da und dort seine gewaltige Erscheinung schon von ferne auf, gleichwie vor dem Auge des Romfahrers, lange ehe er die heilige Stadt erblickt, sich die mächtige Peterskuppel über den Horizont der weiten Campagna erhebt, auch sie eine Schöpfung jenes Gewaltmenschen.

C.

Notizen aus Galerien und Kirchen Italiens

Florenz. 1. Uffizien

Giotto. Christus am Ölberg. Dem Giotto zugeschrieben, aber mit ziemlicher Sicherheit dem Don Lorenzo Camaldulense zugehörig. Ein ernst gefühltes Bild, das sich etwas steif und schwer zum Ausdruck bringt. Der Gesamtton, die Gefühlsweise und ganz bestimmte genrehafte Gefält-Motive, weisen auf Don Lorenzo.

Cimabue. Die Legende der hl. Cäcilia. Ernste Auffassung des Vorganges. Großes Streben nach Ausdruck. Die Gebärdensprache ist vielseitig intendiert, aber noch wenig belebt. Die Körperproportionen, das Gefälte und die quadratischen Köpfe, auch die Technik, soweit sie ob vielfacher Restauration noch zu erkennen, weisen das Bild einem Mitschüler Giottos bei Cimabue zu. Die Extremitäten sind bei zierlicher Intention von ungleichen Proportionen und durchgängig zu klein. In der architektonischen Perspektive zeigen sich Spuren einer schwachen Empirie. Die Notwendigkeit einer Verkürzung wird jedoch noch gar nicht gefühlt, z. B. halten die beiden aufwartenden Diener ihre Teller vertikal. Die Architektur ist für die Entstehungsgeschichte der Renaissance von größter Wichtigkeit.

Simone Martini. Triptychon mit der Verkündigung Mariä und den hh. Ansano und Giulietta. Die geschlitzten Augen, die geraden, scharfen Nasen, der wulstige, runde, nicht scharfe Verlauf der nach abwärts gezogenen Mundwinkel zeigen den Sienesen. In den Halbschatten die minder gedeckte grüne Erde. Ganz besonders fällt das für Simone charakteristische Abschließen des Konturs zur Er-

zielung des Eindruckes des Runden auf. Das Bild ist von der höchsten Feierlichkeit und Reinheit des Empfindens. Der Engel der Verkündigung myrtenbekränzt und kostbar geschmückt. Der Ausdruck des Ernstes schlägt bei den Sienesen gern in den der Verdrießlichkeit um.

Giottino. Beweinung Christi. Mit zwei Stiftern, die von ihren Patronen beschirmt werden. Groß und höchst machtvoll im Ausdruck des Schmerzes und einer ernsten, das Geschick überwindenden Trauer. Die Komposition ist wohl und übersichtlich geordnet. Die Stifter sind kleiner gebildet. Giottino erweist sich hier als ein der großen Prinzipien Giottos vollständig mächtiger, nur den Gefühlsinhalt abschweifungslos mit einer ihm bekannten und genügenden Formensprache ausdrückender Meister.

Alesso Baldovinetti. Maria mit Heiligen. Ein Denkmal des großartigen Strebens der Zeit und dabei ein köstliches Bild. Es ist vor lauter Naturstudium etwas donatellisch steif und die immense Ausführung weist auf das flandrische Vorbild. Durch den verkehrten Farbenkalkul wirkt das Bild uneinladend, und man muß ihm entgegenkommen, um mit seinem Werte vertraut zu werden.

Lorenzo di Credi. Bildnis des Messer Alessandro Braccesi. Zahlreiche partielle Übermalungen, die jedoch noch immer eine befriedigende Untersuchung gestatten. Brustbild eines Knaben von süßschwämerischem Ausdruck, ein Porträt, das man geradezu das Prototyp der ganzen umbrischen Schule von Perugino ab nennen könnte, ja möglicherweise geht von ihm wirklich diese ganze Liebhaberei aus. Die Oberfläche, wo sie unberührt ist, ist hart, glänzend und zeigt die Technik Credis, wie sie aus Verrocchios Werkstätte hervorging.

Buonsignori. Bildnis der Elisabetta Gonzaga. Ein schönes Porträt von etwas gesucht statuarischer Anordnung. Die Landschaft, von großartigem Zug und feierlicher Abendstimmung klingt an moderne Gefühlsweise an. Mit Meisterschaft ist sie in Ton und Linie abgewogen zur Geltendmachung des Kopfes. Das mild Abgespannte im Ausdruck des regelmäßigen Frauengesichtes, die gewählte, fast steife Symmetrie der Komposition, welche soweit geht, daß zur Herstellung des symmetrischen Eindruckes die abfallende Schulterlinie wieder durch ansteigende Landschaft ausgeglichen wird, das alles erzeugt einen eigenen Reiz märchenhafter Schwermut und beweist, daß es dem Künstler mehr um das Gesamtbild, als um das Porträt zu thun war. Eine ganz leise Ahnung vom künftig erstehenden Stimmungsbild liegt hier vor, und das Bildnis als Hauptsache ist nicht mehr ganz Mittelpunkt des künstlerischen Zweckes.

Fra Bartolommeo. Madonna mit Heiligen. Große untermalte Altartafel, die er bei seinem Tode 1517 unvollendet hinterließ. Räumlich bequem und frei geordnet. Schöner Phrasenstil. In Bewegung und Gestus die Grenze einer theatralischen Kühlheit des Ausdruckes nicht überwindend.

Bernardino Luini. Die Enthauptung des hl. Johannes. Ein echtes, leider schmutziges Bild, fleißig in Zeichnung und Farbe. Wohl durchdacht nach Form und Farbengeschmack. Eine weichherzige Anempfindung von Leonardo, von dessen Kunstweise es eine redliche Maske ist. Die Bedingungen für die bildnerische Erscheinung ergeben sich nicht aus der Berührung zwischen Gegenstand und künstlerischer Individualität, sondern aus sanktionierten Schulmanieren. Leonardos Prinzipien beruhen auf einem tiefsinnigen Verhalten zur Natur, das, nur von seinem Geist getragen, die Lebens=

kraft behält und auch in diesem Fall der Mehrzahl der Menschen, die zu dem verborgenen Ausgangspunkt seiner Schöpfungen nicht niederzudringen vermögen, rätselhaft bleiben wird. Schon seine Schüler sprechen nur noch die Laute einer ihnen selbst unverständlichen Sprache. Auch dieses gute Bild Luinis zeigt an dem kapriziösen Konventionalismus der Schule die zur wunderlichen Formelhaftigkeit erstarrte Kunst des Meisters.

Michelangelo. Heilige Familie. Dem Reichtum an zeichnerischen Wendungen zuliebe hat er den merkwürdigen, übrigens wie in allen seinen Bildern trefflich balancierten Aufbau gewählt, statisch ebenso kompliziert als richtig. Der Gefühlsinhalt, an sich sehr kühl und mehr im allgemeinen Ernst als in der Durchlebung des Momentes beruhend, vergißt sich über der Aufdringlichkeit des gewählten Motives. Die nackten Akte im Hintergrund, vielleicht dem Signorelli nachgebildet, waren wohl in Michelangelos Sinn als das Schönste, was die Natur geschaffen, auch die würdigste Umgebung der heiligen Familie. Das Stückchen Landschaft dahinter ist eine dem Michelangelo fremde Sache und ohne Bedeutung. Auch mochte die Notwendigkeit, die oblong aufgebaute Gruppe im Runden abzuschließen, den Künstler bei seiner notorischen Abneigung gegen tote Natur, ganz von selbst auf diese Form geleitet haben.

Mit mühevollem Fleiß quält sich die unfreie Ausführung hinter der groß gewollten Erfindung her, und mit heroischer Gewissenhaftigkeit leert der Künstler den freudelosen Becher dieser Arbeit. Ein neutraler, absichtsloser Ernst charakterisiert seine Typen, die nichts Einladendes haben, und denen man im Leben mit Ehrfurcht aus dem Wege gehen würde. Das Bild hat alle guten Eigenschaften Michelangelos und auch seine Schwächen. Es hat gar kein Gefühl für das Substantielle und ist als farbige Erscheinung

höchst unerquicklich. Fast alle Gewänder sind mit Schillerung modelliert. Das Körperliche hat viel von getriebenem Blech, dabei ist das Bild transparent bis in die tiefsten Schatten und überhaupt gut erhalten.

Tizian. Bildnis der Herzogin von Urbino, Gemahlin des Francesco della Rovere. Tizians Eigentümlichkeit besteht vor allem darin, daß ihm jeder Teil einer Erscheinung in erster Linie einen Farbenwert vorstellt und erst in zweiter die Sache nach Form und Empfindungsreflex. Letztere Elemente begleiten ihn nur als stets gegenwärtige Correktive durch die Arbeit, deren künstlerische und als prädominierend festgehaltene Idee seinem poetischen, schöpferischen Farbensinne entsprungen ist. Die Combination der Farben zu einem Ganzen von klaren Gegensätzen, was in flüchtigen Bildern bis an die Grenzen des Dekorativen geht, in den vollendeten Werken ausklingt in ein Spiel der feinsten und reichsten Modulationen, die er mit Leichtigkeit und ganz untrüglichem Farbengefühl durchführt, — diese Combination von vornehmem, eigentümlichem Klange ist Basis und Ausgangspunkt seines Kunstwerkes, macht vielmehr bei ihm schon das Kunstwerk aus. Das unerschöpfliche Gebiet der Farbengegensätze ist seine Sprache, womit er das Leben, die dargestellte Welt, erläutert. Alles andere ist bei ihm Zubehör notwendiger Realistik. Seine Zeichnung beherrscht mit Leichtigkeit die ausgereiften Geschmacksformen und Kompositionstypen der Zeit, an deren aufkeimender Überreife er wohl selbst mit die Schuld trägt, und seine Bilder, auf eine monochrome Basis reduziert, würden ihn als einen guten, aber durchaus nicht als einen großen Künstler erscheinen lassen. Um sich frei zu äußern, bedarf er mindestens zweier Farben und deren Tonstufen. In dem Bildnis der Herzogin ist der Farbenaccord schwer-prächtig und von eigentümlichem Reiz der einfachen und sicheren Gegensätze.

Correggio. Anbetung des Kindes. Ohne gesuchte Effekte sind Grün, Rot und Blau in wirkungsvollen Kontrasten abgestuft und in die Mitte des Bildes gestellt. Der Ausdruck ist von einer ziemlich äußerlichen Liebenswürdigkeit. Die Durchsichtigkeit des Dunkels in allem nicht beleuchteten Beiwerk ist mit einer erstaunlichen Meisterschaft gegeben. Das dem Künstler eigentümliche flattrige Leben der Zeichnung ist ziemlich vorhanden. Die Madonna, von dem Beschauer verkürzt gesehen, ist vor dem Kinde niedergekniet und scheint mit ihm mutterselig zu scherzen. Das Bild zeigt zwar des Meisters technische Eigenschaften, giebt aber keine ausreichende Vorstellung von der bildnerischen Größe und dem Lebensreichtum seiner berühmteren Werke.

Daniele da Volterra. Der Kindermord. Unglücklich in den Größenverhältnissen und in der Komposition. Hilflos und fad in der Farbe. Ein Turnplatz wohl ausstudierter michelangelesker Akte. Unendlich fleißig vollendet, aber in der Wirkung wenig ansprechend.

Domenichino. Bildnis des Kardinals Agucchia. Ein gutes Bild von sicherem Vortrag. Die Auffassung von kühler Passivität. Ohne tieferes, mitlebendes Interesse des Künstlers ist die Erscheinung kühl in die Palette übersetzt. Keine feine Natur, aber ein guter Maler.

Guercino. Die samische Sibylle. Ein besonders instruktives Spezimen der Bologneser Akademie und gegen den verblasenen Reni ein Meisterstück an Farbenwirkung und Erreichung des körperlichen Scheines. Es ist die malerische Reproduktion irgend eines äußerlichen Arrangements, ohne tiefere Lebensauffassung; eine bloße Schönheitsphrase. Der Geschmack ist der gewöhnliche der Schule; die Zeichnung unfein.

* * *

Hugo van der Goes. Die Anbetung des Kindes. (Ehemals in der Galerie von S. Maria Nuova.) Nur der Flügel mit den Frauengestalten ist erhalten. Die beiden andern Tafeln sind aufgeblaut. Die Farben sind von geschlossenem Guß, starkem Unterglanz und sicherem Kalkul in der Reihe, welcher auf allen drei Tafeln vom Zentrum aus nach dem Rande arbeitet, wobei jedoch die aggregatische Vorstellung vom farbigen Gesamteindruck die herrschende bleibt. Auf dem Mittelbild fallen die kalten Farben ob der Verputzung etwas heraus. In der Formengebung bleibt im ganzen der Lokalton herrschend, doch scheint allerdings ein lichtes, nach der warmen Skala neigendes Grau das bevorzugte Mittel, das er mit Meisterschaft handhabt. In den Köpfen bleibt die Architektur des Knochenbaues formbestimmende Idee. Die Frauenköpfe sind überaus formenreich von metallischer Vollendung bei hellem Tageslicht. Die Magdalena ein reizendes Porträt. Die Figuren sind von der dem flandrischen Geschmack eigenen eckigen Zierlichkeit. Die Hände in ziemlicher Verwendung für den Ausdruck sind nach den sorgfältigsten Studien mit einer an Chic streifenden Meisterschaft gemalt und durchgehends von derbem Geschmack. Nach Formen und Bewegungsmotiven sind die der Männer schwielige Arbeiterfäuste. Das nackte Kind ist mit untrüglicher Charakteristik und medizinischer Exaktheit als neugeborenes dargestellt. In den drei Hirten zerfällt ein psychischer Hergang in das Nacheinander dreier Momente von höchster Lebensstärke und schlagender Wirkung — eine profane Dramatik von sicherem Ausdruck, welche sonst in der flandrischen Schule kaum vorkommt. Das Mittelbild hat Vogelperspektive für den Vordergrund, ein seltsames Auskunftsmittel zur übersichtlichen Darstellung; einige Gewänder sind auch dementsprechend situiert; die Figuren selbst aber alle aus Augenhöhe gesehen. Je höher demnach das Bild gestellt wird, um so widerspruchsvoller muß der Eindruck werden. Die er-

haltene Landschaft ist unerbittlich scharf, tagig und von feinem nordischem Gefühl.

Gesamtausdruck der einer porträthaften Sammlung. Mußte in Florenz in sicheren Gegensatz zu der Lyrik der Lippisten treten. Die Unterscheidung der Stoffe, Tuche, Sammte, Damaste, Pelze kann nicht weiter getrieben, nicht vollendeter und fühliger repräsentiert werden.

---

2. Galerie des Palazzo Pitti

Fra Bartolommeo. Beweinung Christi. Dieses schöne und berühmte Werk gestattet einen belehrenden Vergleich mit dem benachbarten, denselben Gegenstand behandelnden Bilde des Andrea del Sarto (Nr. 58). Fra Bartolommeos Bild repräsentiert eine auf Größeres gerichtete künstlerische Intention, ist in Composition und Ausdruck besser conzipiert als Andreas Werk und von einer für den Meister seltenen Intensität des Gefühls. Dagegen kann es sich mit dem Reichtum rein malerischer Qualitäten in del Sartos Bild nicht vergleichen, wo die dargestellte Welt mit meisterhaft interpretierendem Vortrage in einem reichen Spiel von Lichtwirkungen und koloristischen Feinheiten gezeigt wird. Fra Bartolommeos Ausführung ist teilweise hart, der Vortrag ziemlich gleichgültig und giebt wenig mehr als die nüchterne Beschauung des Sächlichen. Die koloristische Erfindung ist vulgär, ohne feineren und eigenartigen Farbensinn. Die wunderbar aufgebaute Komposition aber bleibt ein Meisterstück und dient dem edlen elegischen Ernste, der aus dem Bilde spricht, hauptsächlich zum Träger.

Fra Bartolommeo. Der hl. Markus. Die weitläufigen Größenverhältnisse dieser Kolossalgestalt sind vom Lebensgefühl zu wenig durchdrungen und beherrscht, gehen

auch weit über die bildnerische Bedeutsamkeit der Composition hinaus und erzeugen den Eindruck des Leeren und pathetisch Aufgeblasenen.

Fra Bartolommeo. Der auferstandene Christus in Mitte der vier Evangelisten. Kühles, ernstes Pathos, das jedoch nicht genugsam in den Individualitäten begründet ist, die mehr aufzutreten wissen, als sie dazu berechtigt sind durch angeborne Wucht der Natur. Die Composition schwungvoll mit dem Ausdruck des Plötzlichen. Die Formgebung vom allgemeinen Pathos beherrscht und von geringer Zuverlässigkeit. Farbenharmonie gut und sicher, von reinstem Klange, aber vulgär, ohne irgend welche feinere Wendung. Vortrag wohl verschmelzend. Aufbau korrekt. Gestus, Gewandung und Farbe haben oratorischen Charakter. Die Wohlüberlegtheit tritt an die Stelle der Unbefangenheit, und in diesen Werken fängt die dargestellte Welt an sich ihrer bewußt zu werden, und macht Front vor dem Publikum. Die Composition ist gut, in wohlüberlegtem Anschluß aller Teile. Dem Pathos ist die sehr verallgemeinerte Natur untergeordnet. Farbe tief und von ziemlichem Schmelze. Die Verkürzungen nicht ohne das Prinzip der Aufhellung nach vorne.

Andrea del Sarto. Kreuzabnahme. Neben der Madonna mit den Harpyien das schönste Tafelbild Andreas, an Innigkeit des Gefühls alle andern übertreffend. Der Geist einer feierlichen Ruhe und milden Traurigkeit ist über das Bild gebreitet. Die Empfindung ist ganz vom Gegenstande beherrscht, wie sonst selten bei Andrea, welcher einem gefälligen Formalismus häufig tiefere Anforderungen opfert. Die knieende Magdalena ist von besonders lebensvollem Ausdruck, die Landschaft von hehrer Abendstimmung. In der Farbe ist das Bild von feierlichem Klange, klar und durchsichtig, im Vortrag von meisterlicher Weichheit und

Breite, nicht zu locker, nicht zu hart, in der Composition dagegen weniger gelungen.

Ridolfo Ghirlandaio? Bildnis eines Goldschmiedes. Dieses von jeher dem Lionardo zugeschriebene Bild scheint von einem Künstler herzurühren, der aus der Malergruppe des Piero di Cosimo hervorgegangen ist, und es läßt sich nur soviel mit Bestimmtheit sagen, daß ein früher dem Raffael zugeschriebenes Bildnis im Salon Carré im Louvre und ein gleichfalls „Raffael" benanntes Bildnis in dem Museum in Montpellier die gleiche Hand zeigen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß einmal Franciabigio als Autor dieser Bilder erkannt werden wird.

Raffael. Madonna della sedia. An Tiefe der Conzeption und bildnerischer Großartigkeit wird es von vielen Werken des Meisters übertroffen. Sein unwiderstehlicher Zauber liegt mehr in der Liebenswürdigkeit des Gefühls, in der ungestörten Harmonie, womit hier ein glückliches Dasein, erfüllt von mildem Ernste, durch künstlerische Mittel zum klaren Ausdruck gebracht ist. Die Composition, welche der Raumbedingung mit der glücklichsten Erfindung nachkommt, und als der notwendige Ausdruck des beabsichtigten Gefühlsinhaltes erscheint, der Liebreiz der blühenden und lebensvollen Formen, in denen sich der gewählteste Geschmack offenbart, noch ferne von akademischem Eklekticismus, der zeichnerische Reichtum, hinter welchem der empfindlichste Sinn für die Anforderungen der Symmetrie und bildnerischen Einheit der Komposition wirksam ist, das anspruchslose und wohlthuende Colorit: alle diese Eigenschaften in vollkommener geistiger Solidarität beweisen eine Einheit von Fühlen und Schaffen, wie sie in so vollkommenem Grade nur der glücklichen Natur Raffaels verliehen war.

Raffael. Bildnisse der Maddalena und des Angiolo Doni. Sie gehören in Raffaels frühe Zeit und

mögen i. J. 1505 in Florenz entstanden sein unter dem Einfluß der Porträte Lionardos. Sie zeigen schon alle großen Eigenschaften der Raffaelischen Bildnisse, in welchen sich der Natur das reinste Kunstvermögen gegenüberstellt, welches sofort aus dem verwirrenden Detail den festen Kern abstrahiert mit einer Selbstverständlichkeit und Sicherheit der geistigen Prozedur, die jeden Eindruck von mühevoller Leistung verschwinden läßt. Mit einem untrüglich und anstrengungslos sich äußernden Sinn für Wohlbildung, Maß und Übereinstimmung aller Teile sind die Linien fein und bequem geführt, die Formen einfach und klar gesehen und wiedergegeben, dabei die Farben wohlthuend und nicht ohne Tiefe. Raffaels großartige Bildnisauffassung zeigt den Menschen stets wie in einer durch innere Sammlung erhöhten Existenz.

Raffael. Bildnis des Papstes Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici, später Papst Clemens VII., und Luigi de' Rossi. Dieses berühmte Bild ist unter Raffaels Porträten das unerreichte Meisterwerk. Die Auffassung ist großartig, wie aus geschichtlichem Geist entsprungen, einfach in ihrer Größe und mit untrüglichem Kunstgefühl dem Leben schmiegsam folgend. Für alle Qualitäten ist hier Raffaels Abstraktion von imponierender Bestimmtheit; irrtumslos entgleitet ihr für jeden Fall die erhabenste Consequenz. Nirgends unterdrückt oder verdunkelt ein gesuchter Effekt den Lebensgehalt und nirgends verwickelt dessen erschöpfende Darstellung den Künstler in eine Mühseligkeit. Mit der äußersten Treue für die individuelle Porträthaftigkeit verbindet sich eine seherhafte Einsicht in die typische Unterlage, und wenn das Werk durch die erste Eigenschaft kompliziert wird, so bleibt es durch die zweite klar und in seinem Reichtum übersichtlich. Die Farbe ist tief, durchaus als die Lichtäußerung der Körper und Stoffe

wirkend, und das durch das verschiedene Rot gegebene coloristische Problem ist mit einer Meisterschaft gelöst, die kein Venezianer übertroffen hat. Die Erhaltung ist vortrefflich, nur die Schatten haben nachgedunkelt.

Raffael. Bildnis des Tommaso Inghirami.*) Mit göttlicher Ruhe breit in den Raum gezeichnet. Der Ausscheidungsprozeß, den der Künstler mit der Natur vornimmt, scheint sich bei Raffael so rasch und mühelos, so divinatorisch sicher und fast wie von selbst zu vollziehen, daß man annehmen muß, die Reinheit seiner Begabung habe ihn geradezu der Kenntnisnahme aller hemmenden Eigenschaften überhoben, und es sei ihm vergönnt gewesen, die Natur gleichsam schon als sein Kunstwerk zu sehen. Der Aufwand an künstlerischer Weisheit berührt uns hier nicht, wie bei anderen Künstlern, als die Staunen erregende Leistung mehr als gewöhnlicher Geisteskraft, sondern als das freie Walten müheloser Schaffungsfähigkeit, deren Gebilde so selbstverständlich sind, wie ihr Substrat, die Natur.

Giorgione. Das Konzert. Die Flügelfiguren sind schlecht erhalten und verputzt, der Zusammenhang der Formen gestört. Überhaupt ist das Bild einseitig versunken und schmutzig.**) In den Schatten nachgedunkelt, aber nicht übermalt. Auch möchten die Köpfe der Begleiter von Haus aus nicht so ausgeführt gewesen sein, als der mittlere. Das Bild ist von mächtigem Phantasieinhalt. Keine Spur von irgend einer technischen Prätension, als ob alles Selbstbewußtsein des Künstlers sich in der ausströmenden Empfin-

---

*) Wie bekannt, ist dies Gemälde nur eine Copie des inzwischen nach Boston (U. S. A.) verkauften Originals, das sich ehedem im Palazzo Inghirami zu Volterra befand. A. d. H.

**) Eine im Frühjahr 1902 vorgenommene Reinigung hat das Bild seinem ursprünglichen Zustande wesentlich angenähert. A. d. H.

dung verloren hätte. In dem mittleren Kopf ist alles, auch der kleinste Übergang, mit einem gleichsam verzehrenden Gefühl vorgetragen, ist getaucht in die durchlodernde Empfindung

Giorgione ist ein Mensch, dessen Geist in Flammen steht. Es berührt unheimlich, in seinen Bildern diesen für den gebrechlichen Menschen tötlichen Verbrennungsprozeß der Empfindung sich abspielen zu sehen. Eine ähnlich sensible Natur, für welche die erscheinende Welt fast nichts Materielles mehr hat, was seine Kunst eliminieren müßte, giebt es in der Kunstgeschichte nicht zum zweitenmale. Seine Bilder sind wie Träume von einem andern Dasein, voll hoher Ahnung, als Gegenstand nur halb verständlich. Sie klingen, wie alle Weissagungen, die man nicht mehr versteht, wie Musik von einem andern Sterne, als wären in ihnen die verblichenen Erinnerungen des Menschengeschlechtes zusammenhangslos zum Bewußtsein erwacht und riefen nach Erklärung. Sie erwecken Ahnungen in der Brust des einzelnen, die der Gesamtheit gehören.

Tizian. Porträt eines Mädchens. Bekannt unter dem Namen »La Bella di Tiziano«; wahrscheinlich die Herzogin Eleone von Urbino darstellend. Dieses, wegen des reizenden Gegenstandes allgemein beliebte Werk ist vom Meister mit ganz besonderer Sorgfalt und Liebe vollendet, als habe die Natur in ihrer Pracht auch von der Kunst die angemessene höchste Leistung begehrt. Das Bild ist in den großen coloristischen Gegensätzen einfach, aber unerschöpflich reich in den kleinen, und eine Welt der sublimsten Contraste ist mit feiner, gleichsam schwärmerischer Sinnlichkeit durchgekostet. Die innigste Fühlung mit dem Leben geht durch das ganze Bild, welches durch keinen einzigen prunkhaften Virtuosenstrich entstellt wird. Die Fleischteile sind ziemlich verputzt und der feineren Mitwirkung zu dem koloristischen Accord teilweise entzogen.

P. P. Rubens. Die vier Philosophen. Staatsbild, alle künstlerischen Qualitäten enthaltend. Der Kopf des Rubens ein Meisterstück der Malerei und der Porträtkunst. Der Kopf seines Bruders durch Restauration um allen Spiritus gebracht. Die rechte Hälfte gut erhalten. Die ganze linke Hälfte, der Kopf der beiden Rubens und die Hand des Philipp stehen in Betreff des malerischen Machwerkes in so großem Unterschied zu den beiden Philsophen, und die Technik scheint um so viel später in der Entwicklung der Rubensschen Kunst zu liegen, daß man sich der Annahme nicht erwehren kann, daß zwischen dem Anfang und dem Ende des Werkes ein großer Zeitraum liege. Auch ist es bei Justus Lipsius sicher und bei Hugo Grotius wenigstens wahrscheinlich, daß Rubens sie nicht nach dem Leben in das Bild gemalt hat.

P. P. Rubens. Allegorie auf den Krieg. Ein Hauptwerk und Glanzstück Rubensscher Malerei. Stürmisches Schwelgen im Können. Wechsel von kalten und warmen Tönen, von flüssigem und trockenem Auftrag. Die Gleichmäßigkeit der willensstarken Empfindung, das stets wache Urteil, welchem im reichsten Detail die Wirkung des Ganzen vor Augen bleibt, beweisen die vollendete Meisterschaft.

Poussin. Vier Landschaften. Diese vier Bilder zeigen den Meister in seinen besten Qualitäten. Sie sind von mild heroischem Charakter. Des Meisters herrische Stilisierung, die über viel feinere Anforderungen hinwegzuschreiten pflegt, abstrahiert aus der Landschaft gleichsam die Architektur der Bodenformation und übt sich deshalb mit Vorliebe an reichem und übersichtlichem Terrain. Der poetische Inhalt ist sicher gefaßt und von Pathos getragen. Den Charakter des Frostigen, Hochtrabenden und Phrasig-

Öden, woran Poussins Nachfolger scheiterten, weiß er selbst wohl noch zu vermeiden.

---

3. Akademie (Galleria antica e moderna)

Cimabue. Thronende Madonna. Steif großartig. Noch byzantinische Typen, von feierlichem Ausdruck. Älter als das Werk von Santa Maria Novella. Die Intention ist auf das Große gerichtet; um sich aber geltend zu machen, bedarf sie der Anlehnung an den überkommenen, hierarchisch gebundenen Typus mit seiner mumifizierten, versteinerten Feierlichkeit und götzenhaften Unnahbarkeit, während die Formen schon vielfache Anzeichen einer selbständigen Naturbeobachtung an sich haben und den weiteren Weg, den die Kunstentwicklung von da an nahm, vorzeichnen.

Giotto. Thronende Madonna. Der Schüler Cimabues zeigt hier schon die von der traditionellen Fessel befreite Kunst, und in ihr die neu ins Leben gerufene, einem mächtigen Künstlerwillen dienstbare Natur. Trotz der vorangegangenen Pisaner Skulptoren tritt Giottos gewaltige Naivetät noch mit der Wirkung einer Katastrophe in die Entwicklung ein. In der Figur der Madonna atmet antike Ruhe und Großartigkeit. Eine dem antiken Kunstgeist verwandte Gefühlsweise ist dem Giotto von Haus aus eigen. Auch in diesem Bild zeigen Profil, Panni und Gesamtausdruck diese merkwürdige Verwandtschaft. Die Behandlung ist breit und unbedenklich im konzentrischen Wirbel der „Idee“ gleich allen andern Elementen der Darstellung bestimmt von der alles durchdringenden geistigen Einheit. Strenge Symmetrie der Composition und Färbung.

Ambrogio Lorenzetti. Darstellung im Tempel (1342). Durch Firnis und Retouchen entstellt. Ernste Auffassung des Vorganges. Das Gefühl der Würde desselben ist besonders ausgeprägt. Die Charakteristik gefällt sich in der Verwendung spezieller Beobachtungen, in deren Wiedergabe ein Erzählerton aufkeimt. Hierin liegt ein bestimmter Gegensatz zu Giottos Stil, welchem ein dichterischer Ausdruck von hohem Schwung des Geschauten Gesetz ist. Ingleichen weicht die Raumvorstellung von Giottos System der bloßen Andeutung ab. Der Hergang ist nicht mehr bloß seinem Inhalt nach gedacht, sondern als historisches Begebnis. Das Bestreben, das Innere einer Kirche exakt darzustellen und annähernd in ein mögliches Verhältnis zu den Figuren zu bringen, ist ersichtlich. Die Panni sind solid gezeichnet und gefärbt, doch ohne großartige Motive. Sie sprechen nicht mit zur Sache im Geiste Giottos.

Luca Signorelli. Christus am Kreuz. Magdalena am Fuß des Kreuzes knieend und einem wilden Schmerzensausbruche hingegeben. Durch die Größenverhältnisse der Magdalena und des Cruzifixus im Vergleich mit der dahinter und etwas in der Tiefe liegenden Landschaft, woselbst die Kreuzabnahme und die Überführung zum Grabe vor sich geht, entsteht der Eindruck großartiger Einsamkeit und Stille, durch nichts unterbrochen als durch den Klageschrei der schmerzergriffenen Magdalena. Das Bild wirkt wie ein herzzerreißender Monolog aus der stummen Tragödie im fernen Hintergrunde. Der Formengeschmack besonders im Cruzifixus steht dem Andrea del Castagno sehr nahe, und auch die Magdalena ist im Motiv dem des viel älteren Bildes von San Matteo*) verwandt; vor allem aber die stürmische Empfindung, wie sie mit elementarer Gewalt aus

*) Jetzt in den Uffizien. A. d. H.

starken, fast ungeschlachten Naturen hervorbricht. Magdalena mit aufgelöstem Haar und träumenden Augen umfaßt mit der Linken den Kreuzesstamm, mit der Rechten in schmerzvollem Gestus ausfahrend. Ein großer Teil der Landschaft ist durch eine weiße Verkittung unverständlich gemacht. Das Bild ist in Leimfarbe oder in ungefirnißter Tempera ausgeführt.

Perugino. Himmelfahrt Mariä (bez. 1500). Ursprünglich für die Kirche der Vallombrosaner Mönche ausgeführt. Die Composition bei Perugino ist gewöhnlich sehr gedankenträge. Die Verteilung der Massen ist nach einem traditionellen Symmetrie-Schema vorgenommen, die Figuren werden von den Cartons einzeln übertragen, ja bei den Engelsgestalten der Symmetrie-Forderung entsprechend kurzweg von der Gegenseite abgeklatscht, und der ganze Compositions-Calkul erstreckt sich fast nur auf die Auswahl entsprechender Abstandsweiten zur Erzeugung des gewünschten Größeneindrucks. Mit einem einmal angeschafften Vorrat von ein paar Dutzend Einzelfiguren arbeitet die Werkstätte wie mit einem stehenden Apparate alle möglichen Kirchenbilder, irgend ein gegebenes Schema mit sicherer Werkmäßigkeit ausfüllend, ohne es dabei mit Flickarbeit sehr genau zu nehmen. Auch die ganz eigenhändigen Bilder Peruginos zeigen keine vollständig durchgebildete, der Forderung seiner eigenen Begabung entsprechende Composition. Und doch verrät sich in seinen Entwürfen der Beruf zum großen Künstler wie auch in den kleineren Arbeiten seiner Hand.

---

4. Casa Buonarroti.

Michelangelo. Relief mit dem Kentaurenkampf. Ein Knäuel von Kämpfenden in den verschiedensten stür-

mischen Bewegungen. Bei näherem Zusehen findet man, daß allerdings vier derselben als Kentauren charakterisiert sind. Im ganzen zählt man 24 Köpfe. Jugendlich überschießende Phantasie in der Erfindung, die mehr geben will als möglich ist. Ganz vollendet ist keine Partie. Der Vortrag ist von meisterlicher Weichheit und von einem Lebensgefühl getragen, das ihm später über seinen auszirkelnden anatomischen Interessen verloren gegangen ist. Mit elastischem Geiste sind alle Motive ursprünglich gepackt und mit jugendlicher Vorstellungskraft, ungehemmt von magisterhaftem Wissen, rasch und unbedenklich ausgeführt. So viel Leben hat Michelangelo in späteren Arbeiten nicht wieder erreicht. Die Anatomie schon von seltener Reife, steht noch ganz im Dienste des Lebensgefühls. Die Proportionen sind noch wenig verläßlich. Dagegen liegen schon die entschiedenen Keime vor zu seinen späteren Leitideen der Körpermechanik und der gestreckten Akte. Die unzulängliche räumliche Disposition im Material, vielleicht von allzu skizzenhafter Conzeption oder von neu auftauchenden Anregungen während der Arbeit herrührend, sowie die ihn charakterisierende Methode einer seichten Abbozzierung im Fonde bleiben ihm sein ganzes Leben eigen, wie sie hier vorhanden sind.

Michelangelo. Madonna umgeben von Heiligen. Ein großes Tafelbild, schmähliche Ruine, selbst in den Umrissen nicht erhalten und durch einen Schmierer von Restaurator bis zur Carikatur entstellt. Ursprünglich aber ein echtes Werk in dem kühlen Titanenstil seiner späteren Zeit. Die Echtheit vorausgesetzt, liefert das Bild den Beweis, daß Michelangelo auch in seinen späteren Jahren noch manchmal auf der Fläche sich erging. Das Bild ist wenig glücklich. Eine übermenschliche Gesellschaft riesenhafter Existenzen, welche auch die Phantasie nicht richtig unterzubringen weiß. Wie immer beherrschen die Körper-

motive die Idee, vielmehr komponieren sie, so daß der bildnerische Inhalt einen allenfalsigen menschlichen auffrißt. Colossale einseitige Überwucherung des Künstlertums vom Leben hinweg. Was wollen diese stummen Gewaltmenschen mit ihrer nutzlosen Wucht?

Nach Giorgione. Die Verliebte und der Arzt. Venezianisches Bild nach einer Novelle des Bandello. Ein großartiges Bild von durchaus Giorgioneskem Charakter. Vielleicht vom jungen Tizian, vielmehr eine alte zeitgenössische Kopie nach einem seiner Werke. Charaktere ruhig und groß und ebenso geheimnisvoll, wie der Hergang. Das Bild zeigt ganz Giorgiones subjektive Abstraktion, weit abschweifend von dem erlebten Ausgangspunkt, immer hinausstrebend aus dem Erfahrungsschatze des menschlichen Anschauungslebens. In den Gesichtern der bekannte Nachtwandlerblick in eine andere Welt. Die Personen geben sich wie rätselhafte Dämonen, in Menschentypen und Zeitkostümen gekleidet. Gleich fremdartigen Naturen von einem anderen Sterne ziehen sie Wißbegier und Sehnsucht hinter sich her. Bruchstücke solchen Wesens tauchen dem Empfänglichen da und dort im Menschenverkehre auf und gehen wie ein ergreifender Klang durch die Seele, einen Sturm von Rätseln erzeugend. Daß sie nicht nur in Poesie und Musik, sondern auch in der bildenden Kunst Form gewinnen und Anschauungsprinzip werden können, zeigt Giorgione. Seestadt und Meeresstrand sind solchem Gefühlsleben besonders günstig.

---

5. Santa Maria Novella (Capella Strozzi)

Filippino Lippi. Fresken aus der Legende des hl. Philipp und Johannes d. Ev. Die fahrigen Manieren

der Botticellischen Composition sind in widerlichen Manierismus ausgeartet. Der Gewandstil der Schule zeigt sich in vollständiger Deroute. Der pseudoantike Geschmack desselben, den Vasari und seine Zeit so bewunderten, wirkt selbst in den Architekturen abstoßend. Er zeigt sich hier in seiner ganzen kunstzerstörenden Verderblichkeit. Diese antikisierende Phantastik, aus den schlechtesten spätrömischen Arbeiten entsprungen, setzt ihren Stolz in die Erfindung von unmöglichen Trachten, Gefäßen und Gebäuden. Die Typen sind vielfach gemein, der Ausdruck verzerrt, die Formgebung lax, das Carnat bleiern. Die Reste des großen Talents brechen da und dort hindurch, besonders ist die Grisailledekoration der Fensterseite, als Ganzes genommen, ein gelungenes Stück Raumfüllung. Über den antiken Anklängen vergißt er die Anforderungen der Kunst und setzt diese an die Stelle wirklich künstlerischer Elemente. In der Skulptur ist Benedetto da Rovezzano die korrespondierende Erscheinung des Übergangsstiles in die Hochrenaissance.

---

6. San Niccolo

Sakristei: Madonna della Cintola. Großes Fresko in schwerer Frührenaissance-Umrahmung von macigno. Ist durch Mauerfraß und Übermalungsversuche sehr entstellt und zwischen dem Kunstcharakter der Pollaiuoli und des Baldovinetti schwankend. Nach dem allgemeinen, näher nicht zu begründenden Eindruck möchte ich mich für Piero Pollaiuolo entscheiden.

Im Chor vier Heilige von Gentile, offenbar die Flügel zu einem fehlenden Mittelbild. Fromm getragener Charakter. Weichliches Gefühl. Kleine, zierliche Einzelmotive. Farbenwirkung dumpf, oder im Gold versunken.*)

*) Kam 1879 in die Uffizien, Nr. 1310. A. d. H.

Links im Chor Madonna mit vier Heiligen. Dreiteiliges Altarbild. Paduaner oder vielleicht auch Aretiner Arbeit aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Wie eine Stilmischung des Squarcione und des Piero della Francesca.*)

---

7. Santa Croce

Donatello. Cruzifixus. Noch wie ein Schatten von Bewußtsein des eben durchgekämpften großen Amtes liegt es auf dem niedergesunkenen Haupte des Welterlösers. Die ersehnte Ruhe nach heroisch bestandenen Leiden. So ergreifend und überzeugend, wie bei keinem anderen Christusbild. Ein kräftiger Mann, alle Formen entsprechend, keine profan, und alles dem großen Passionsgedanken eingefühlt. Der richtige Menschensohn von fast streitbaren Formen. Um so ergreifender wirkt der Gegensatz. Der mächtig conzipierte Gefühlsinhalt ist mit genialer Sicherheit in plastische Ausdrucksformen übersetzt, das heißt nur in solchen empfunden. Vergleiche mit Fiesole und Brunellesco sind naheliegend.

Arezzo.

8. San Francesco

Piero della Francesca. Fresken aus der Legende des hl. Kreuzes. Kühl und klar dargestellt, Problem um Problem gelöst, aber genial einfach gesehen. Alles Naturstudium, doch ganz unverwirrt bei planvoller Simplicität. Alle Proportionen zu kurz, Kenntnis des Körpers groß, Gelenke breit und nicht besonders ausdrücklich bei dem bekannten Statuarismus. Senkblei und Richtscheit im Auge.

---

*) Befindet sich jetzt im Museo Nazionale, Collezione Carrand. A. d. H.

Meister des geometrischen Maßes. Rätselhaft vorgeschrittene Landschaft, geschlängelter blauer Fluß mit darin sich spiegelnden Häusern und Bäumen, ganz modern im herrlichsten Freilicht. Ferner Beleuchtungsproblem von hinten, an die modernste Kunst anknüpfend. Tageshelle. An der Landschaft wird einem klar, um wie viel unbefangener er die Natur ansieht als andere. Er knüpft offenbar an Paolo Uccello an und ist der größte der gelehrten Künstler. Wo sind seine Zeichnungen? Über den technischen Interessen vergißt man ganz, sich zu fragen, wie der Inhalt dargestellt ist. Ohne daß es großer Historienstil wäre, ist es doch gar nicht Illustration. Sichtlich komponiert. Die Hände sind in der Bewegung einzeln nach der Natur studiert, von Fall zu Fall aber nicht charakterisiert. Architekturperspektive. Naivetät von unerbittlicher Kälte. Etwas steif Abgemaltes läuft stets mitunter. Gut ausgedrückte Körperbewegung ist nicht seine Sache. Er ist in der Absicht deutlich, aber nicht lebendig, ebenso wie Masaccio, mit dem er sich merkwürdig berührt.

Bologna. 9. San Domenico

Michelangelo. Leuchtertragender Engel. Dickliche und verworren viele Teigfalten im Gewande, deren übler Eindruck noch durch das Abgegriffensein erhöht wird. Auch er schon ein kleiner Schlagetod mit schönem, trutzigem Kopfe. Größe und Position waren durch das Pendant (von Niccolò dell' Arca) gegeben, ebenso der Grad der Ausführung. Der alte Engel entschieden schöner, klarer in Konzeption und Arbeit, bewußter im angeschlagenen Gefühl, von einer der notwendig gewesenen Größe entsprechenden Zierlichkeit, die Michelangelo zwar angestrebt, aber nicht erreicht hat. Man sieht, gegebene Aufgaben waren schon in

seiner Jugend nicht Michelangelos Sache. Der einzig besondere Teil seiner Arbeit ist der Kopf.

Pistoia. 10. San Jacopo

Lorenzo di Credi. Madonna zwischen zwei Heiligen. Die Vollendung dieses Bildes in Credischer Technik übertrifft fast alles, was man außer Lionardo in florentinischer Kunst antrifft. Die Mannsakte identisch mit denen der Taufe [Christi in Florenz, Akademie]. Die Anatomie von äußerster Korrektheit und Studium, in den Extremitäten von einer fast knöchernen Deutlichkeit und Richtigkeit. Die Formen gehen weit über Credis sonstiges Fassungsvermögen. Er ist weicher, süßer, charakterloser und hat nicht die hier waltende zeichnerische Energie. Die scharfen Hautschnitte am Körper des Kindes (Lederfalten) sind genau wie am Dresdener Madonnenbild, das in gleiche Zeit fallen muß, aber auch zeigt, daß Credi, auf seine eigenen Füße gestellt, noch ohne Geschick und Grazie zeichnet und komponiert, hilflos ist als Künstler und nur als Maler unendlich liebevoll ausführt. Der Kopf der Madonna ein Wunder von innigem Ausdruck. Unschuld und Mutterliebe vereint sind nicht wieder so gemalt worden. Er scheint mir identisch mit dem des Via Bolognese-Bildes*) und dürfte fast der der Dresdener Zeich-

---

*) In der Via Bolognese 18 p° p° notierte B. kurz vorher eine Madonna mit Kind und einem Engel, der dem Kinde Blumen in einer Glasvase reicht. „Halbfigur. Ursprünglich oben rund. Ganz früher Credi. Engel links dem Verrocchio in London (Nr. 296) nachempfunden, Madonna dem Münchener Leonardo deutlich nachgebildet. Hände noch ganz Verrocchio-Lionardo, nur weniger gefühlvoll gemalt. Hinten Ausblick in eine Landschaft, die auf der linken Seite durch eine Säule geteilt ist." Das Bild wurde für die Münchener Alte Pinakothek erworben. (Nr. 1016 A.) A. d. H.

nung sein. Der Teppich ist ein Wunder von Ausführung; die Landschaft hat noch sehr viel von Lionardos Geschmack und ist stärker als sonst bei Credi. Wo hat Dürer die Vorlage zur Madonna mit der Meerkatze gesehen?

NB. Die thronende Madonna mit Heiligen im Museum zu Neapel, die mit dem Bilde in Pistoia auf das engste verwandt erscheint, hat B. im Klassischen Bilderschatz (Tafel 1471) als Verrocchio publiziert und an anderer Stelle in einem seiner Notizbücher dazu bemerkt: „Ganz Temperatechnik, sich vollständig deckend mit den entsprechenden Teilen auf der Taufe Christi. Äußerst hell, firnisgelb, vielfach beschädigt. Lionardos, weniger Credis Spuren in der Madonna. Fällt früher als das Pistoieser Hauptwerk.“ A. d. H.

Turin. 11. Museum

Michelangelo. Schlafender Eros. Allerdings nicht antik, und die Restaurationen an den beiden Füßen sind fingiert. Gute, aber nicht bedeutende Arbeit, wie sie der florentinischen Kunstübung vor und nach 1550 entspricht. Für Michelangelo spricht gar nichts, freilich auch nichts anderes gegen ihn als die vollständige Abwesenheit jedes michelangelesken Zuges. Es läßt sich kaum denken, daß sich der Genius hinter der Gewöhnlichkeit versteckt, oder daß er es auch nur könnte, wenn er wollte.

II.

Abhandlungen und Aufsätze

1.

Die internationale Kunstausstellung in München

Münchner Propyläen. (1869.) Nr. 31

Kunstausstellungen, zumal internationale, sind eine Erscheinung in der Kulturgeschichte, welche unserem Zeitalter angehört und dieses in den Augen unserer Nachkommen wahrscheinlich einmal besonders charakterisiert. Diese Erscheinung wird ebenso vorübergehend sein, wie alles Menschliche, und vielleicht wird in einigen hundert Jahren ein gelehrter und geistreicher Geschichtsphilosoph aus der Zusammenstellung mit anderen unsere Zeit unterscheidenden Momenten erkennen und nachweisen, daß die Kunstgeschichte mit diesen Ausstellungen ein bestimmtes Ziel unbewußter Weise verfolgt und erreicht habe. Denn im geistigen Leben des Einzelnen wie in der Geschichte der Gattung wirken dynamische Gesetze ebenso gut wie in der Natur, und wenn wir bei der Kompliziertheit der Faktoren und einer noch unfertigen Erkenntnis sie nicht in Zahlen zu bannen und zu berechnen imstande sind, so haben wir doch ein großes geistiges Gravitationsgesetz schon längst erkannt, und ein inneres Heil- und Fortbildungsbestreben der Kultur wahrgenommen, welches ebensowenig wie im natürlichen Leben zur Motivierung und Erklärung der Einzelvorgänge nötig ist, obwohl diese — jedoch ohne daß in ihnen eine bewußte Absicht auf einen großen Kulturzweck zu erkennen wäre — das Gesetz „eines Willens in der Geschichte" manifestieren helfen. So mag es denn auch in späteren Zeiten einmal mit unseren Ausstellungen gehen, deren Kausalzusammenhang wir jetzt so genau zu erkennen glauben, die wir in unserem Jahrhundert in kleinen Anfängen entstehen und mit der sich ausbreitenden neuauf-

lebenden Kunst und den entwickelteren Verkehrsmitteln wachsen sahen, deren Anbahnung und Zustandekommen sich vor unseren Augen durch die vielen persönlichen Zwecke der Konkurrenz, des Ehrgeizes, der Spekulation 2c. genügsam erklären, so daß wir bei solcher Offenheit der Motive nicht nach einer tieferen geschichtlichen Absicht zu fragen brauchen.

Wir thun der gegenwärtigen Kunst wohl gar nicht unrecht, wenn wir sagen, sie lebe noch von der Tradition, sei mehr ein gutes altes Herkommen, welches der Anstand pflege und forterhalte, als daß sie einem erkannten Bedürfnisse der Zeit Genüge leiste. Die fortwährende Befriedigung eines historisch gewordenen Bedürfnisses läßt uns nicht erkennen, ob ein solches auch in unserer Zeit noch vorhanden ist und wie es sich ausspricht. In den von einer früheren Zeit geschaffenen Formen arbeitet unsere Kunst weiter, ohne in Fühlung mit den Ursachen geblieben zu sein, welche diese bestimmten Kunstformen geschaffen haben.

Aber an dem alten mächtigen Baume der Kunst sprossen neue grüne Reiser empor und lassen eine baldige Blüte ahnen. Die neue Zeit schuf eigensinnige Köpfe, welche, alles Herkommen gering schätzend — ja sogar, als ob sie einem höheren Willen dienten — blind mißkennend, einen mächtigen Trieb in sich fühlen müssen, daß sie so aus den gewohnten Bahnen schweifen, und doch nur den Strömungen der Zeit nachgebend, einen neuen und eigenartigen Weg mit großem Bewußtsein und großer Sicherheit verfolgen.

Deswegen gewinnt die internationale Kunstausstellung für uns ein so hohes Interesse, weil wir zum ersten Male Künstler vorgeführt sehen, welche mit der außerordentlichen Beherrschung der Kunstmittel eine vollendete Leugnung aller Tradition verbinden, welche mit der genauen Kenntnis ihres Bildungsmaterials ausgerüstet, mit Umgehung aller hergebrachten Lehren sich direkt an die Natur wenden und mit einer Naivetät, als ob vor ihnen nie eine Kunst, geschweige

denn eine feststehende Kunstform bestanden hätte, a priori zu schaffen, und im Schweiße ihres Angesichts Gegenstand und Darstellungsmethode in Verhältnis zu bringen bestrebt sind, die mit absolutem Unglauben an alle Schulweisheit lediglich ihren Augen, ihrem Ingenium und ihrem Können vertrauen. Diese Männer der bildenden Kunst, denen in der Musik ein energischer Geistesverwandter zur Seite steht, haben mit kühner Hand die alte Form zerschlagen und benutzen das in die kleinsten stehenden Formeln aufgelöste, frei und flüssig gewordene Kunstmaterial zu neuen, ungewohnten, lediglich der modernen Sensibilität entsprungenen Gebilden, welche allenthalben unzulänglich und fragmentarisch fortwährend nach einem noch vagen, aber in der Ahnung vorhandenen positiven Stilprinzip streben und eine neue, den Anschauungen der Zeit entsprechende, mit deren Leiden und Freuden in Fühlung stehende Kunst und Kunstepoche anzubahnen suchen. In ihren Werken ruht ein Ernst, ein emsiges stilles Schaffen, eine Strebsamkeit und eine künstlerische Sammlung, welche sich für den denkenden und empfindenden Beschauer unterscheiden von den bloßen Studien und Skizzen und den gegenstandslosen technischen Spielereien, mit denen sie das äußere Ansehen oft zu teilen scheinen.

Es versteht sich von selbst, daß diese neue Kunst, dieses wahre Kind unserer Zeit, auch unter der allgemeinen Zerfahrenheit leidet, und abgesehen davon, daß sie in dieser ihrer Sturm- und Drangperiode in ihrer Unreife und einseitigen Energie noch jener geistigen Sättigung und stillen Größe entbehrt, welche die Kunst großer Kulturperioden auszeichnet, hat sie noch einen schweren Kampf mit der traditionellen Kunst zu kämpfen, welche ohne besondere Strebsamkeit sich in den von einer früheren Periode geschaffenen Kunstformen bequem bettet und regelrecht bewegt. Diese letztere vermag uns mehr anzumuten, weil sie mit dem Erfassen der seit Jahrhunderten geläufigen Form nicht anstrengt; jene hingegen wird uns

ungleich mehr interessieren und trotz all ihrer Unfertigkeit tiefer erregen, da sie, wenn auch noch unvollkommen, einen Ausdruck für die geistige Bewegung der Neuzeit zu finden bemüht ist.

Es mag vielleicht befremdend klingen, wenn wir sagen: wir leben im letzten Stadium einer großen geschichtlichen Epoche, nämlich der Renaissance.

Seit um die Mitte des 15. Jahrhunderts die wieder auflebende Antike als ein Gährungsferment in die moderne Kultur kam und die gesamte Geistesrichtung in kurzer Zeit eine mächtige Veränderung erfuhr, ist die Kultur, bei wechselnder Gestaltung fortwährend unter der Wirkung jenes ersten Anstoßes lebend, im wesentlichen in der gleichen Richtung thätig gewesen, und erst in der allerneuesten Zeit fühlen wir leise den Umschwung in eine neue Geistesströmung sich vollziehen.

Noch am Ende des vorigen Jahrhunderts mußte die moderne Welt dem ausgearteten und verkommenen Zopf gegenüber eine Wiedertaufe in der Antike durch Lessing und Winckelmann, Schiller und Goethe und andere erleben, und in dieser neuen gelehrten und letzten Phase der Renaissance die noch unverdauten Reste der alten Kultur, welche nach und nach unsere ganze Bildung und Geistesrichtung hatte mitbegründen helfen, durch exaktere Forschung und Erkenntnis sich rasch assimilieren.

Daß über den ganz unverständlich antikisierenden Geschmack des Kaiserreichs die Reaktion einer hypertrophischen Romantik hereinbrach und nach kurzer Herrschaft die Kunst in weniger extravagante Bahnen lenkte, beweist nur wieder, was wir oben von dem im geschichtlichen Gefüge zu Tage tretenden inneren Heilbestreben gesagt haben.

Den humanistischen Bestrebungen dieser Zeit hatte sich eine aufstrebende bildende Kunst verbunden, welche, seit Carstens ihr Heil in Italien suchend, nichts anderes er-

strebte, als die großen Werke des Cinquecento und der Antike, Schöpfungen, welche in einer uns entfernt stehenden Zeit dem wirklichen geistigen Bedürfnisse der Völker entsprungen waren, annähernd zu erreichen, ohne zu fragen, ob sie hiermit eigentlich dem Zeitgeiste Genüge leisteten, oder nicht vielmehr, wie es später gewiß der Fall war, einem allmählich sich absondernden und aussterbenden doktrinären Epigonentum, welches in dem akademischen Formalismus ein herrliches Feld für seine regelrechten Interpretationen erblickte.

Man darf nicht vergessen, daß während dieser Grundsteinlegung zu einem neuen Kunstgebäude, während dieser Lehrjahre der modernen Kunst, welche einen so bedeutenden Mann und großen Künstler wie Cornelius aufzuweisen haben, die ganze Wissenschaft der Ästhetik entstanden ist und ausgebildet wurde und heutigen Tages noch, unter der Herrschaft jener Ideen stehend, einen nicht geringen Druck auf die modernen Kunstbestrebungen ausübt.

Die Romantik der Düsseldorfer Schule war ein mit der bekannten Bewegung in der Litteratur und Musik gleichzeitig eintretendes und entsprechend wirkendes Intermezzo, welches die Kunstanschauungen zwar nicht verbesserte, aber doch den Gesichtskreis wesentlich erweiterte und die allmählich maßgebend werdende Kunstrichtung der Belgier und Holländer, welche eine gute Tradition aus der großen Schule des 17. Jahrhunderts noch nicht verloren hatten, einleiten half.

In Frankreich erfolgte der durch diesen Einfluß bedingte Umschlag in die „coloristische Richtung“, diese zweite Periode der modernen Kunst, sehr schnell, in Deutschland langsamer, aber stetig und unaufhaltsam; und wer jetzt die internationale Ausstellung betritt, findet ein solch entschiedenes Überwiegen dieser Geschmacksrichtung, so eigentümliche und mannigfaltige Versuche nach allen Seiten, so

vielfache Experimente und Kunststückchen der Malerei, die sich alle in demselben angedeuteten Kunstkreise bewegen, daß er einen verwirrenden Eindruck dieses gährenden Chaos, welches sich zu einem klaren Gebilde durchzuringen bemüht ist, mit nach Hause bekommt.

2.

Gustave Courbet

Ein Steckbrief (1872). (Neue Freie Presse)

Den harmlosen Wienern steht ein unheimlicher Besuch bevor. Der blutige Kommunisten-Chef Gustave Courbet — vor den Tagen der Kommune längst bekannt als das Oberhaupt der naturalistischen Richtung in der französischen Malerschule — hat sich entschlossen, das entartete Paris, diese unverbesserliche Unterthanenstadt, zu verlassen und nach Wien, dem hoffnungsvollen neuen Babel, überzusiedeln. Als internationaler Komet wird er aufgehen über dem leichtfertigen Sündennest an der Donau, zum Schrecken aller Ringstraßenbewohner, aller Ritter und Barone, und wird den Reichsratspalast vor dem Schottenthore, dieses unsterbliche Denkmal der Baukunst, samt seinem unschätzbaren Archiv, und die wunderthätige Kirche in der Strauchgasse samt ihrem duftenden Inhalte mit seiner flammenden Rute in Brand und alle gährenden Elemente des Sozialismus in verderbliche Bewegung setzen. Der erste Besuch dieses Schreckensmannes, der nichts lieber riecht, als in ihren eigenen Häusern geröstetete Millionäre, wird dem Graben gelten, um — man denke nichts Arges — zu konstatieren, ob sich der dortige Zopfbrunnen, diese Schandsäule aus den Zeiten jesuitischer Volksverdummerei, am bequemsten nach dem Kohlmarkt oder nach dem Stefansplatze zu vendômisieren lasse, — wobei „ein besonderes Kunstwerk nicht zerstört wird". Einen Techniker im Petroleumfache bringt er mit, was für allenfalsige Supplikanten auf diesen Posten gesagt sein soll.

Doch enden wir mit den Prophezeiungen im Stile des alten Schäfers Thomas, vor denen man sich bekanntlich nicht zu fürchten braucht, und sprechen wir im Ernste: Der Maler Courbet, weiland regierendes Mitglied der Kommune,

hat schon während seiner Gefangenschaft und neuerdings wiederholt die Absicht ausgesprochen, seinen ständigen Wohnsitz in Wien aufzuschlagen. Er ist des Pariser Philistertums überdrüssig geworden, erstens als imaginierter Demokrat, zweitens weil er sich jetzt nach erstandener Strafe vor den Insulten der beherzten Pariser Boutiquiers, deren Feigheit und Charakterlosigkeit vordem die Erstehung der Kommune mitverschuldete, sowie vor anderen Elementen des süßen Pöbels nicht sicher fühlt. Wissen wir doch aus den Kriegsgerichtsverhandlungen in Versailles, daß Courbet lieber ein lebendiger Maler als ein toter Held ist. Wer den stillen contemplativen Mann näher kennt, kann überhaupt nicht begreifen, wie dieser unschuldige Pontius ins Credo der Internationalen gekommen ist. Wahrscheinlich hat ihn die ostensible Art, womit er wenige Monate vor dem Kriege dem Kaiser Napoleon den Ehrenlegions-Orden zurückschickte, so in Gunst bei den Straßenmännern gesetzt; jedenfalls nicht seine Bilder, aus welchen übrigens ganz scharfe Kenner seit jener Zeit eine Verherrlichung des Arbeiterstandes herausgelesen haben.

Noch vor der Belagerung von Paris hatte die Septemberregierung an Courbet die Anfrage gestellt, ob mit der Vendômesäule im Falle ihrer Einschmelzung ein „besonderes Kunstwerk zerstört würde". Er hat mit einem unbestritten gebliebenen „Nein" geantwortet, welchem er auch ein halbes Jahr später als Kommunist durch seine erfolgreiche Votierung für Niederlegung der Säule eine praktische Bedeutung gegeben hat.

Für diesen Vandalismus hat ihn, der unter der rasenden Kommune der Schutzengel für zahllose wirkliche Kunstwerke gewesen war, ganz dieselbe Regierung nachträglich als Städteverwüster hochnotpeinlich angeklagt, zu halbjährigem Gefängnis verurteilt und mit vierzehn bettelarmen Kommunards, über die im selben Prozesse verhandelt wurde, soli-

barisch für die horrenden Kosten haftbar gemacht. Die Schrecken des Krieges und der Kommune hatten den im kräftigen Mannesalter stehenden Künstler plötzlich gealtert. Krank und gebrochen kam er nach St. Pélagie.

Trotzdem ging er im Gefängnisse daran, mit Hilfe seiner Kunst sich aus dem trostlosen Sumpfe der Prozeßkosten emporzuarbeiten. Da sein unbegrenzter Respekt vor aller Natur ihm nur das zu malen erlaubt, was er sieht, da er nur das ihm vor Augen stehende natürliche Bild mit der möglichst geringen Verrückung des Gegenständlichen künstlerisch gestalten und dessen geistigen Kern fixieren kann und will, so malte er, da er im Gefängnisse kein lebendes Modell stellen durfte, Stillebenbilder, Blumen und Früchte, leeres und gefülltes Eßgeschirr, ausgetrunkene Flaschen, Gläser 2c. malte er, wie er sie auf dem mit der weißen Serviette bedeckten Tische natürlich gruppiert fand, in fortgesetzten Variationen ab. In den dunklen Grund schrieb er mit Märtyrer=Rot: Gustave Courbet, St. Pélagie 1871. Natürlich muß jeder halbwegs kunstsinnige Patriot und jeder halbwegs irrsinnige Engländer ein solches Andenken an die Kommune haben, wovon zwar jedes Stück 5000 Franks kostet, das aber auch Courbets ganze Meisterschaft repräsentiert. So kam es denn, daß er schon am Ende seiner Gefangenschaft, die er schließlich in der Santé aus Furcht vor der Freundlichkeit der Pariser freiwillig verlängerte, schon 100000 Franks Prozeßkosten abgetragen hatte. Und seitdem hat er unermüdlich gearbeitet. Den Rest seiner Schuld zahlt er vielleicht in österreichischem Papier zur Mehrung des französischen Nationalwohlstandes, wenn er in Wien ansässig geworden ist. Der Tod und die Flucht vieler seiner Freunde, die ärgerlichen Kriegsgerichtsverhandlungen in Versailles, der Verlust seiner älteren, in einem überschwemmten Keller verunglückten, zuvor schon von der Regierung mit Beschlag belegten Bilder, die brutale Zurück=

weisung seiner neuesten Werke aus dem Salon und, wie gesagt, die Furcht vor der Rohheit des wackeren Pöbels machen ihm Paris zu einem Aufenthalte voll unangenehmer Erinnerungen und Befürchtungen, den er jetzt lieber mit einem anderen vertauscht.

Was Paris für den europäischen Verkehr hauptsächlich in Kunstdingen verlor, hat bekanntlich Wien und nicht Berlin gewonnen, und die Acquisition eines eigenartigen und selten produktiven Künstlers kann den Kunstbestrebungen der Kaiserstadt, deren epidemische Gemäldeliebhaberei sich zumeist durch den Import aus München und Paris befriedigen muß, nur nützen. Freilich ist zu befürchten, daß Courbet auf seiner Reise nach Wien Station macht und in München, wo man sich bequemer als in jeder anderen Stadt der Welt den Tag über die für die Nachtruhe nötige Bettschwere antrinken kann, hängen bleibt, zumal wenn er bemerkt, daß der Samen, den er mit seinen Bildern im Ausstellungsjahre 1869 gesäet, gerade unter den begabtesten der jüngeren Künstler herrlich aufgegangen ist. Er hat vor einiger Zeit selbst geäußert, daß er lieber nach dem kunsterfüllten München, von wo er vordem mit einem weislich nicht zurückgeschickten Orden nach Hause kehrte, als nach Wien ziehen möchte. Allein der Umstand, daß man heute noch in Frankreich die „glorreichen Fußspuren“ sieht, wo die bayerische Nation geschuhplattelt hat, zwingt ihn, über die weiß-blauen Grenzen hinaus nach dem Eldorado an der Donau seinen Schritt zu lenken.

Courbet, der, lange verlacht, durch seine eiserne Konsequenz in zwanzigjährigem Schaffen ohne Anerkennung und Verdienst sich endlich Aufmerksamkeit, Verständnis und Beifall für seine Werke erzwang, hat eine ziemlich unbewegliche und nicht sehr wählerische Phantasie, dagegen ein unbestechliches Auge und ein künstlerisches Empfinden für jedes Objekt, das ihm unter die Sinne tritt. Hiemit verbindet er einen

großen Formen- und Farbensinn von statuarischer Gelassenheit, der ihn die Dinge bedeutungsvoll sehen läßt. Er ist den Stoffen seiner Kunst gegenüber von teilnahmsloser Kälte, aber unerbittlichem Scharfblicke. Die Kunst der Darstellung absorbiert sein ganzes Denken und Fühlen: das Objekt läßt ihn gleichgültig und es fällt ihm über der frappanten Einfachheit und Natürlichkeit der Auffassung, wie sie sich ihm unbewußt giebt, nicht ein, das Publikum mit seinen Empfindungen traktieren zu wollen. Einer ihrer bekanntesten Mitarbeiter hat vor einigen Jahren in einem deutschen Blatte zu Courbets Bildern die treffende Bemerkung gemacht, die in ihnen versinnlichte Natur sehe so aus, wie sie sich etwa willenlos auf dem Auge eines vorüberfliegenden Vogels momentan abspiegelt. Seine Malerei (quoad Technik) als Ausdrucksmittel seines künstlerischen Erkennens ist es demnach, was ihn so berühmt gemacht hat, ein Wunder an Freiheit und elementarer Kraft. Hier ist er geistvoll ohne Künstelei, überlegt ohne Pedanterie, ursprünglich ohne Schwächen — kurzum ein ganzer Mann, dem es gegenwärtig niemand unter den Künstlern gleichthut. Für jedes technische Problem findet seine natürliche Begabung eine überraschend simple, naive und unwiderlegliche Lösung. Seine Werke, deren viele bei Erreichung der höchsten Illusion ohne jegliche Lasur gemalt sind, sind die hohe Schule für die moderne Malerei.

Es fehlt ihm nur eines zu einem großen und geisterbeherrschenden Künstler, der die Ideen lenkt und die Jahrhunderte überdauert, und das ist die allgemeine Bildung. Er ist von Haus aus Bauerssohn, dem die Kunst, die hohe, den Pinsel in die Hand zwang. Er kann nicht nur, er muß malen. So ist er, seine Bildung anlangend, ein Autodidakt, ohne bei sich viel gelernt zu haben, ja er ist sogar in seiner Kunst Autodidakt und weiß nicht einmal, was man auf den Akademien nach dem Schulbuche lernt. Er kann nicht nach dem Rechenbuche fechten, wie Vetter Tybalt. Über deskriptive

Zeichnung und Linear-Perspektive, über Anatomie und Muskelbewegung, über Komplementärfarben und Generaltöne weiß er nicht zu sprechen; aber in der Praxis möchte er den gelehrtesten Professor hinter sich lassen. Sein geringer Bildungshorizont und seine kontemplative Natur haben zur Folge, daß er kein Bildner ist, der in seiner Kunst das menschliche Dasein dramatisch beherrscht und in eigenen Gestaltungen umbildend schafft. Er sieht die Welt, wie sie je ein großer Künstler gesehen hat; aber er kann sie nicht modeln, ihre Elemente nicht nach eigenen großen Ideen zusammenfügen. Sein Geschmack ist bekanntlich derart salonunfähig, daß die deutschen Gelehrten fast nur seinetwegen die Ästhetik des Häßlichen erfinden mußten, deren traurige Notwendigkeit nach der Meinung anderer eben das Häßliche an der Ästhetik ist. Hiemit ist wenigstens der Weg zur Ästhetik des Ekelhaften und die Aufnahme Makarts und Offenbachs in die ästhetischen Handbücher angebahnt.

Courbet ist immer gesund, obgleich er niederes, oft ausgewählt häßliches Volk darstellt. Er malt alles, was er sieht: Mensch, Tier und tote Natur. Von seinen oft staffagelosen Landschaften aber, den erfreulichsten Werken seiner Kunst, weht dem Beschauer der belebende Hauch einer großen Naturbetrachtung und einer imponierenden Freiheit des Vortrags entgegen und trägt ihm die Überzeugung von dem seltenen Berufe dieses Mannes ins erfrischte Gemüt.

Courbet ist ein ziemlich korpulenter Mann mit vollem Haupt- und Barthaar, das, früher schwarz, nun seit der Kommune grau geworden ist; seine dunkeln, leuchtenden, kräftig, aber nicht unruhig blickenden Augen, die er gerne lange auf einem Punkte ruhen läßt, sind wie zwei Spiegel, durch die er die Welt einsaugt, und lassen in ihrem Träger den ungewöhnlichen Menschen ahnen. Er führt ein Junggesellenleben ohne Pedanterie, ohne besondere Ordnung und Sauberkeit. Betritt er ein Atelier, so hat er schon in einigen

Stunden eine musterhafte Unordnung ganz ungezwungen zuwege gebracht, ohne es eigentlich selbst gewollt zu haben, und in wenigen Tagen weiß er mit Hilfe seiner kleinen Holzpfeife, die ihn nie verläßt, eine Art von Augiasatelier mit scheinbar dreißigjährigem Schmutze herzustellen. Sein Äußeres scheint ihn wenig zu kümmern. So oft man ihn in seinem braunen Sammtanzuge, seiner Lieblingskleidung, der er immer schon in den Frühlingstagen ihres Daseins ein herbstliches Ansehen zu geben weiß, auf der Straße mit vorgeworfenen Schritten einhermarschieren sieht, hat er ungleich lange Hosenbeine. Er ist ein großes Kneipgenie und erwartet fast jede Nacht hinter der Flasche die Zeit, da sich beim gewöhnlichen Menschen der zweite Durst einstellt. Er ißt und pokuliert sehr langsam und sehr lang, ebenso gemächlich, wie er malt. Er weiß in Gesellschaft sehr vernünftig über Kunst zu sprechen, jedoch nicht ohne hie und da ein Paradoxon vorzubringen. Sein Urteil, scharf und instinktiv richtig, lehnt alles ab, was nicht einen wirklich künstlerischen Kern als Hauptzweck aufweisen kann.

Er hat sich öfters in Deutschland, einmal sogar ein ganzes Jahr in Frankfurt aufgehalten, ohne je eine Silbe deutsch zu lernen. Das hindert aber nicht, daß er sich mit Leuten, die kein Wort französisch verstehen, sehr gut unterhält, vorausgesetzt, daß er bei der Weinflasche sitzt. Er läßt den Deutschen reden und hört ihm aufmerksam zu; dann spricht er wieder und der Deutsche lauscht im Schweiße seines Angesichtes seinen Worten. Der eine spricht vielleicht von Kamtschatka, der andere von Brasilien. Courbet sieht dabei ernst und nachdenklich aus, wie ein Indianer bei der Friedenspfeife, und ist offenbar ganz bei der Sache.

Seine Hauptpassion im deutschen Wirtshause sind aber die sogenannten bayerischen oder Tiroler Sänger. Je primitiver ihre Kunst, die bekanntlich nach Boz-Dickens darin besteht, daß immer je einer grunzt, während je zwei heulen,

desto erwünschter ist sie ihm. Ländler und Schnaderhüpfeln kann er in infinitum anhören. Wenn die Sänger sich lahm gesungen haben, bezahlt er sie noch zu einer neuen Anstrengung, und wenn dann die Gesellschaft spät in der Nacht oder am frühen Morgen auseinandergeht, so läßt er sich noch aufschreiben, wo sich die Herren Künstler am nächsten Abend produzieren werden. Man wird also mit Bedauern sehen, daß Courbet keines von jenen vorgeschrittenen Exemplaren der Spezies homo sapiens Linnaeus ist, welche es durch Darwins geschlechtliche Zuchtwahl als die Pioniere der Schöpfung so weit gebracht haben, daß sie bereits die Zukunftsmusik verstehen. Aber trotz dieses bedauerlichen Mangels, der ihn in der menschlichen Entwicklungsskala weiter zurückrückt gegen unseren geschätzten Ahn, den „geschwänzten Vierfüßler, der in Afrika auf Bäumen lebte“, bleibt er ein interessanter und in seiner Kunst vielleicht einzig bedeutender Mann. Mögen ihm die Wiener und er den Wienern wohlbekommen!

3.

Der Holbein-Streit

Geschichtliche Skizze der Madonnenfrage und kritische Begründung, der auf dem Holbein-Kongreß in Dresden abgegebenen Erklärung der Kunstforscher.*)

Immer stand die alte Lüge vor der Thüre, wenn die junge Wahrheit Einlaß begehrte.

Liebig.

Im Jahre 1743 erwarb der Graf Francesco Algarotti in Venedig für die Kunstsammlung des Königs August III. von Sachsen das Madonnenbild von Holbein, welches in der Galerie zu Dresden im Laufe der Zeiten einen wahren Weltruf erlangen sollte. Es stellt, wie wohl jedermann bekannt ist, den Bürgermeister Jakob Meyer von Basel und seine Angehörigen vor, welche vor der Mutter Gottes, die das Christkind auf den Armen trägt, in Verehrung niedergekniet sind. Eine Marmornische und ein vor derselben ausgebreiteter gestickter Teppich bilden die Scene für diesen Vorgang und schließen das Bild nach oben und unten ab. Es ist ein Familien-Porträtstück, das nach damals nicht seltener Sitte zugleich als Votivbild gedacht ist, durch welches die Anheimstellung einer ganzen Familie unter den besonderen Schutz der Mutter Gottes, aus Ursachen des Dankes oder des Wunsches, gleichsam als religiöser Akt versinnlicht wird. Das Bild war einer mündlichen (unverbürgten) Nachricht zufolge von einem Amsterdamer Bankhaus um das Jahr 1690 an den venetianischen Bankier Avogadro als Pfand für eine Schuldforderung von 2000 Zechinen gekommen und von diesem an die Familie Delfino

*) Erschien 1872 in Friedr. Bruckmann's Verlag in München. 36 S. 8° 75 Pfg.

vererbt worden. Im Jahre 1723 hatte es der Engländer E. Wright schon im Besitze der Delfinos gesehen.*) Ein Zuane Delfino verkaufte es nun 1743 um 1000 Zechinen an Algarotti. Sandrart beschreibt in einer deutschen Akademie (1675) dasselbe oder ein gleiches Bild, welches er noch im Jahre 1645 in Amsterdam im Besitze des Buchhalters Lössert gesehen hatte, und man konnte im vorigen Jahrhundert diese und eine andere alte Nachricht in Patins „Vita Holbenii" von 1676 nicht wohl anders als auf das Bild in Venedig deuten, da ein zweites Exemplar noch unbekannt und die Kenntnis Holbeinscher Werke in ihren speziellen Qualitäten mangelhaft war. So kam es denn, daß durch diese zutreffende historische Beglaubigung bei älteren Schriftstellern die Authenticität des Bildes über jeden Zweifel erhoben dastand und dasselbe als nachweisbar echtes Werk Basis und Ausgangspunkt der späteren Holbein-Kunde wurde. Die dadurch entstandene Hemmung und Verwirrung auf dem Gebiete der artistischen Analyse hat erst die Holbein-Ausstellung in Dresden (1871) endgültig beseitigt.

In den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, als eine exakte Kennerschaft für alte Kunstwerke so gut wie ausgestorben oder noch nicht ins Leben gerufen war, und die herrischen Individualitäten jener Zeit, fast ohne empiristische und objektive Kunstanschauung, aber voll selbständiger Geistesthätigkeit, ihre Phantasie, die in der Kunstgeschichte und Kunstphilosophie noch wenig durch prinzipielle Erkenntnisse geregelt war, in die Werke der alten Meister hineintrugen, flutete ein Strom von enthu-

*) Some observations made in Travelling through France, Italy etc. in the years 1720 etc. London 1730. Es sei hier zum voraus erwähnt, was sich im Verlaufe der Untersuchung ergeben wird, daß diese Schilderung Wrights zugleich das älteste Datum für einen sicheren Aufenthalt des Bildes repräsentiert.

siastischer Litteratur über das Holbeinsche Bild hinweg. Neben einem Aufwand von Schwärmerei für die Idealität der Darstellung und neben der überschwenglichen seelischen Anregung, die man dem Bilde entnahm, warf man sich noch mit Nachdruck auf die dem Geschmacke der Zeit besonders zusagende Frage, wie das Bild etwa zu deuten sein, welcher familiengeschichtlichen Veranlassung es seine Entstehung verdanken möchte. Man suchte gleichsam aus dem Stücke eine ursprüngliche Fabel zu rekonstruieren. Diese Frage ist gewiß von sehr sekundärer Wichtigkeit, und heutzutage, da man an Kunstwerken zunächst das Wesentliche zu beachten gelernt hat, spricht fast niemand mehr davon. Wahrscheinlich ist sie gegenstandslos, da man nicht über die einfache klare Vorstellung hinauszugehen braucht, um das Bild zu verstehen. Irgend eine rein künstlerische Caprice oder vielleicht eine konkrete Beziehung, die uns nur ein glücklicher Zufall durch Auffindung einer dokumentären Quelle, niemals aber eine Hypothese lösen kann, mag mitunterlaufen; doch zum Verständnis des Bildes als Kunstwerk ist eine solche Annahme unnötig. Damals aber und noch lange nachher wurde das Interesse an dem Gemälde fast einzig durch zwecklose, wenn auch oft sehr geistreiche Konjekturen über die darin gegebene Vorstellung erregt und wachgehalten. Das Bild war, mehr durch diese Kontroversen, als wegen seiner nicht bezweifelten Abstammung von Holbein zum Pendant der Sixtina und somit weltberühmt geworden und ist es heute noch. Seine Echtheit wurde nie bestritten und das Entzücken der ganzen Welt ließ einen Zweifel, wie sich schließlich gezeigt hat, auch nur langsam und mit Mühe aufkommen. Die Folge davon war, daß bis vor einigen Jahren das verehrte Bild keine ganz gründliche Examination von kennerschaftlicher Seite zu bestehen gehabt hatte, und vielleicht würde es heute noch ungestört als Holbeins Meisterwerk in der Dresdener Galerie hängen, wenn nicht

ein zweites Exemplar, das schon vor längerer Zeit aufgetaucht war, allmählich zur besonnenen Abkühlung von der blinden Adoration und zu einer vernünftigen, mit wirklicher Sachkenntnis geführten Vergleichung aufgefordert hätte.

Dieses zweite Bild, jetzt im Besitze der Frau Prinzessin Karl von Hessen in Darmstadt, wurde 1822 durch Spontini von dem Kunsthändler Delahante für den Prinzen Wilhelm von Preußen um 2500 Thaler erworben. Es blieb unbeachtet, bis es der Kunsthistoriker Hirt im Jahre 1830 sah und als Original dem Dresdener Bilde gleichstellte. Im Jahre 1845 sah und untersuchte Franz Kugler das Bild und erklärte dasselbe im Kunstblatte als ein sicheres Original Holbeins, das mit den gleichzeitigen Gemälden in Basel übereinstimme.*) Das Dresdener Bild, dessen hergebrachter Nimbus immer noch blendete, galt von nun an für eine Wiederholung von Holbeins eigener Hand, die derselbe mit gereifterer Kunst und höherem Schönheitsgefühle bei seiner ersten Rückkehr von England gemalt haben konnte. Kuglers Ansicht von der ausgesprochenen Priorität des Darmstädter Bildes folgten dann in wiederholten Ausführungen Waagen (1853, 1858, 1862), v. Zahn (1865), Woltmann (1866 und die folgenden Jahre), überhaupt jeder, der ein geübtes Auge und einen gesunden Verstand für alte Kunstwerke besaß. Aber gleich Kugler glaubte auch Waagen in einigen Teilen des immer noch für sublimer gehaltenen Dresdener Exemplars eine fremde oder eine Schülerhand zu erblicken, und ihm folgten die späteren Fachschriftsteller. Kugler hatte die Madonna und das Kind, Waagen den Kopf des Bürgermeisters und den Teppich, Woltmann die Porträtfiguren überhaupt, angezweifelt. Es geht daraus wenigstens hervor,

*) Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meißen nach Dresden und Prag. Berlin 1830. Kugler, Cottasches Kunstblatt 1845 Nr. 8. Wieder abgedruckt in Kuglers „Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte“. Stuttgart 1853.

wie suspekt die vermeintliche Echtheit des Dresdener Bildes war. Alle die Genannten haben übereinstimmend das Darmstädter Bild seit ihrer jeweiligen Kenntnisnahme in allen Teilen ohne jede partielle Einschränkung für Holbeins Werk gehalten.*)

Endlich im Jahre 1867 setzte sich Wornum in seinem „Some account of the life and works of Holbein“ über den letzten Rest von Autoritätsglauben hinweg und erklärte

*) Es muß also betont werden, daß die Echtheit und Priorität des Darmstädter Bildes, seit es der Kunstwissenschaft bekannt ist, von keiner berufenen Seite angestritten wurde und daß daher die Konfrontation auf der Holbein-Ausstellung nicht mehr zum Zwecke haben konnte, festzustellen, welches Bild das Original, sondern ob das Dresdener Exemplar auch ein Original sei. Nur von einigen, schon fossil gewordenen Kunstschriftstellern und schriftstellernden, vermeintlichen Kennern und etwa in einem Raisonnement irgend eines der Dresdener Galeriekataloge, welche gleich den meisten deutschen Katalogen von jeher vom bedauerlichsten Dilettantismus diktiert waren, wurde das Darmstädter Bild allen schlagenden Gegengründen zum Trotz als eine Copie des Dresdener betrachtet. Diese wenigen Befangenen, Verbissenen und Unberufenen blieben natürlich konsequent und bei der endlichen Erledigung der Madonnenfrage frei von dem Vorwurf, welchen man von gegnerischer Seite der Kunstwissenschaft gemacht hat, als habe sie weiland hoch verehrt, was sie jetzt gering schätze. Doch auch die Angegriffenen trifft er nicht, weil er auf Unkenntnis der gelehrten Diskussion und Unfähigkeit, sie zu beurteilen, beruht. Die Wissenschaft der deutschen Kunstgeschichte ist nicht alt und eine exakte Methode kennt sie erst seit Kugler. Seitdem war sie, was positive Erkenntnis und nicht schildernde Phrase anlangt, durch ihre Zweifel im wesentlichen über das Dresdener Bild einig. Man lese nur mit welcher höflichen Mühe sich schon Kugler (1845) mit der Originalität desselben abfindet. Nach einer Beschreibung des Darmstädter Bildes fährt er fort: „Ich kann mich nach diesen Beobachtungen und nach dem Ganzen des Eindruckes, der so schwer mit Worten wiederzugeben ist, nur dahin erklären, daß das (Darmstädter) Bild das ursprüngliche Exemplar und als solches eines der höchsten Meisterwerke des großen deutschen Künstlers ist. Wie es sich hiernach mit dem Dresdener Bild

das Bild in Dresden für eine Copie von fremder Hand. Seiner Meinung schloß sich Kinkel und später eine Anzahl von Fachgelehrten und Kennern an, als im Jahre 1869 das Darmstädter Bild auf der retrospektiven Ausstellung in München eingehend geprüft werden konnte und man die merkliche Verschiedenheit von dem Dresdener Bilde immer mehr und mehr zu Ungunsten des letzteren herausfühlte. Auf der Holbein-Ausstellung in Dresden endlich, wo beide Bilder nebeneinander aufgestellt waren, entschied eine in gelehrter Gemeinschaft geführte Untersuchung das längst erwartete und befürchtete Schicksal derselben. Selbst die weiland hartnäckigsten Verteidiger und Verehrer der Dresdener Madonna unter den Kunstforschern mußten vor einem wahren „veni, vidi, vici“ des Darmstädter Besuchs die Fahnen senken und unterzeichneten zum Teil eine Erklärung, worin das Darmstädter Bild als das einzige Original, das Dresdener dagegen als eine Copie bezeichnet wird, welche an keiner Stelle die Hand Holbeins zeige. Sic transit gloria mundi.

Eine solche Erklärung verlangt aber auch bei der weitverbreiteten Kenntnis des Gegenstandes, gleichsam als eine moralische Pflicht des Gelehrten, eine Rechtfertigung vor dem kunstsinnigen Publikum und vor fernlebenden Fachgenossen, welcher Pflicht ich mich für meinen Teil an dieser Stelle in möglichst verständlicher Form entledigen will.

Bevor ich mit der direkten Vergleichung der beiden Bilder und deren Analyse, welche einzig und allein für ein

---

verhalte, wage ich zur Zeit nicht geradezu zu entscheiden. So wenig sich Holbeins Hand in den knieenden Porträtfiguren zu verleugnen scheint, so möchte ich sie doch nicht unbedingt in der Madonna und dem Kinde anerkennen“ 2c. In diesem Urteile dämmert bereits das Verhängnis, welches die zunehmende Erkenntnis der nüchternen Forschung über das Dresdener Bild bringen sollte, indem sie nach vollendeter Einsicht der Wahrheit die Ehre gab. Um dieser willen kann sie sich wohl den Vorwurf der Inkonsequenz gefallen lassen.

nicht trügerisches Resultat maßgebend sein kann, beginne, will ich es noch versuchen, die nicht uninteressante Geschichte der Bilder in Kürze darzustellen und die daraus zu folgernden Schlüsse auf die Originalität derselben erörtern. Soweit diese Geschichte aus den vorhandenen litterarischen Quellen, an deren schwierige Kritik schon viel Scharfsinn gewendet wurde, aufgeklärt werden konnte, unterstützt sie durch kräftige Indizien das Ergebnis der kunstgeschichtlich-technischen Analyse.

Zur Feststellung derselben haben sich außer Sandrarts wichtiger Mitteilung glücklicherweise einige ältere Notizen in einem weitläufigen Manuskripte des Doktor Fäsch auf der Baseler Bibliothek erhalten, welches sich „Humanae Industriae Monumenta“ betitelt und dessen Abfassung sich wahrscheinlich durch mehrere Jahrzehnte (1628—1667) hinzieht. Dieselben finden sich wieder benutzt in Patins „Vita Holbenii“ in der Baseler Ausgabe von Erasmus' „Laus stultitiae“ von 1676. Diesen durch His-Heuslers Forschungen in den Baseler Archiven ergänzten Quellen zufolge kam das (ungefähr um das Jahr 1526 von Holbein gemalte) Bild durch die Tochter des Bürgermeisters Meyer (das im Bilde knieende weißgekleidete Mädchen) an den Obersten Nikolaus Irmy, dessen Frau sie wurde. Deren Tochter, Rosa Irmy, heiratete den Bürgermeister Remigius Fäsch, den Vorfahren unseres Gewährsmannes, und dieser verkaufte das Bild ca. 1606 an den Ratsherrn Lux Iselin um 100 Goldkronen. Bis jetzt sehen wir das Bild noch in Basel. Aber in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts*)

*) Wohl vor 1635, da Sandrart es in diesem Jahre in Basel nicht gesehen hat. Nach Jansen (Die Echtheit der Holbeinschen Madonna in Dresden. Dresden 1871) wurde das Bild geheim gehalten (wozu?), so daß es nicht zur Kenntnis Sandrarts gelangte und Le Blond kaufte es erst „wenige Jahre später“. So heißt es a. a. O. auf Seite 17. Auf Seite 23 soll er es aber doch schon um 1630 gekauft haben. Wie reimt man das zusammen?

verkauften Iselins († 1626) Erben das Bild um 1000 Imperialen an den Maler und Kunsthändler Le Blond, der es nach den Niederlanden brachte. Nun teilen sich auf einmal die Lesarten. Nach Fäsch soll Le Blond das Bild an die Königin Maria von Medicis von Frankreich, damals in Brüssel, nach Sandrat an den Buchhalter Lössert in Amsterdam verkauft haben.

Die Stelle in Fäschs Manuskript lautet:

„An. 163. Suprad. pictor Le Blond hic a vidua et haeredibus Lucae Iselii ad S. Martinum emit tabulam ligneam trium circites ulnarum Basiliensium tum in altitud. tum longitud. in qua adumbratus praedictus Jac. Meierus Consul ex latere dextro una cum filiis, ex opposito uxor cum filiabus omnes ad vivum depicti ad altare procumbentes, unde habeo exempla filii et filiae in Belgio a Joh. Ludi pictore ex ipsa tabula depicta. Solvit is Le Blond pro hac tabula 1000 Imperiales, et postea triplo majoris vendidit Mariae Mediceae Reginae Galliae, viduae, Regis Lud. XIII matri, dum in Belgio ageret, ubi et mortua. Quorsum postea pervenerit, incertum."

Die unausgeschriebene Jahrzahl ist mit Wahrscheinlichkeit auf 1633 zu ergänzen. Um diese Zeit kaufte nämlich Le Blond in Lyon (und die Baseler Einkäufe fallen wohl mit der nämlichen Reise zusammen) ein Bild von Holbein, wie der Rat Monconius in einem Briefe (an Fäsch?) vom 7. Januar 1638 mitteilt. Allerdings hält er, wenn Fäschs Aufzeichnung hier genau ist, Le Blond für einen Beauftragten des schon 1628 ermordeten Herzogs von Buckingham. Aber es läßt sich doch eher denken, daß Monconius hierin einen Verwechslungsfehler in der Erinnerung begangen habe (da Le Blond wirklich Kunstankäufe für den Her-

zog zu dessen Lebzeiten vermittelt hatte), oder daß er von Fäsch falsch verstanden worden sei, als daß er nicht mehr gewußt haben sollte, was vor fünf Jahren, und ob etwas vor fünf oder vor zehn Jahren geschehen war.

Zu bemerken ist ferner, daß die annähernd quadratische Form des Bildes, von der Fäsch spricht, wohl für das Darmstädter, schwerlich aber mehr für das Dresdener in Anspruch genommen werden kann. Das Verhältnis der Breite zur Höhe (ohne die Muschel) ist bei ersterem 101—112, beim zweiten 103—124 Centimeter. — — —

Die Nachricht vom Verkaufe des Bildes an die Königin von Frankreich durch Le Blond ist zwar einstweilen nicht zu bezweifeln; aber die Wichtigkeit einer unantastbaren historischen Quelle darf ihr nicht beigelegt werden, weil Fäsch dieselbe nur vom Hörensagen hatte. Dieser Teil seiner Aufzeichnung, obwohl ganz glaubwürdig, muß also an Quellenwert und geschichtlicher Beweiskraft hinter seinen übrigen Daten und vor allem hinter Sandrarts Version, die von Le Blond und Löffert selbst ausgeht, zurückstehen.

Zu dieser Stelle hat Fäsch später eine (bei Patin nicht berücksichtigte) ergänzende Randbemerkung nachgetragen, die man gewöhnlich als mit dem Texte in Widerspruch stehend betrachtet, obwohl der Schreiber selbst einen solchen nicht gefühlt zu haben scheint. Sie lautet: „Tabula haec fuit avi nostri Remigii Faeschii Consulis, unde Lucas Iselius eam impetravit pro legato Regis Galliar. uti ferebat, et persolvit pro ea centum coronatos aureos solares anno circ. 1606.“ Das heißt doch nur, daß Lux Iselin beim Ankaufe des Bildes angegeben (vorgegeben) habe, er kaufe dasselbe für den Gesandten (oder einen Beauftragten) des Königs von

Frankreich. Daß dies wahr gewesen, und daß letzterer das Bild wirklich erhalten habe, dies zu glauben konnte Fäsch, der ja das spätere Schicksal des Bildes aus persönlicher Erinnerung kannte, gar nicht einfallen. Deswegen gebraucht er ja den Ausdruck „uti ferebat“. Er hebt also durch diesen Zusatz keinen Teil seiner früheren Angabe auf, und, objektiv gesehen, ist kein Widerspruch in seiner Aufzeichnung. Wohl weiß ich, welche Zweifel und weitgehenden Vermutungen sich an eine skrupulöse Exegese dieser Randbemerkung knüpfen lassen; ich weiß, daß noch zu entscheiden wäre, ob Fäsch mit dem „uti ferebat“ nur eine vorgefundene Nachricht reproduzierte oder nicht vielmehr ein Kompromiß mit seiner Kenntnis des Thatbestandes schließen wollte 2c. Allein eine ruhige Untersuchung läßt mit Wahrscheinlichkeit den ersteren Schluß als den richtigeren erscheinen. Die nähere Ausführung kann ich mir schon deshalb ersparen, weil die Madonnen-Frage auch durch die scharfsinnigste Erklärung dieser Stelle nicht erledigt werden kann, so wenig als sich andrerseits derselben ein stichhaltiger Einwand gegen den mit anderen Mitteln zu führenden Beweis entnehmen läßt.

Bei Sandrart, der Le Blond persönlich kannte und noch im Jahre 1645 bei ihm in Amsterdam war, und das Bild in Löfferts Besitz sah, lautet die hierher gehörige Stelle: (Teutsche Akademie 1675, II. Teil III. Buch VII. Kap.) „dieser Herr / Mich. Le Blond / hat lang vorher / auf inständiges Bitten / dem Buchhalter Johann Löffert für 3000 Gulden verkauft / eine stehende Maria auf eine Tafel gemalt / mit dem Kindlein auf dem Arm / unter der ein Teppich / worauf etliche vor ihr knien / die nach dem Leben contrafätet sein / darvon in unsern Sandrartischen Zeichenbuch die Originalhandriß die Herrlichkeit dieses edlen Bildes zu

erkennen geben." (Diese hier erwähnte Handzeichnung ist leider verschollen.)

Man suchte den in diesen Angaben liegenden Widerspruch so zu erklären, daß man annahm, Lössert sei der Unterhändler der Königin gewesen und habe bei deren unerwartetem Tode (1642) das Bild selbst behalten oder behalten müssen.*) Die natürliche und einzig ungezwungene Annahme ist aber, da zwei vollständig von einander unabhängige und gleich glaubwürdige**) Nachrichten vorliegen, die von Kinkel zuerst ausgesprochene, daß sich das Bild in Le Blonds Händen verdoppelt und daß er es in zwei Exemplaren verkauft hat. Daß die Dresdener Wiederholung um diese Zeit schon bestanden haben mag, geht mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aus zwei Copien nach den Köpfen des knieenden Knaben und des Mädchens hervor, welche der Maler Giov. Ludi in den Niederlanden verfertigt hat und welche der Dr. Fäsch in Basel laut seiner eigenen Aufzeichnung (nach 1651) besaß. Diese beiden Blätter, welche Fäsch für Copien nach dem Originale hielt, sind noch vorhanden und, wenn auch schlecht, so doch erkennbar nach der Copie, d. h. dem jetzigen Dresdener Bilde angefertigt.***) So

*) Daß Le Blond das Bild zuerst an Maria von Medicis verkauft, es ihr dann 1638 wieder abgekauft und an Lössert in Amsterdam verhandelt habe, das mag mit Jansen für wahrscheinlich halten, wer will. Bewiesen hat er es nicht.

**) Sandrarts Angabe ist wohl unbezweifelt richtig und die Abweichung Fäschs wird durch das Vorhandensein zweier Exemplare wesentlich gestützt.

***) Allerdings darf hier nicht verschwiegen werden, daß die Retouchen, welche sich an Auge, Kinn und dem Hals des Knaben, sowie an der Nase des Mädchens auf dem Darmstädter Bilde befinden, dasselbe seinem originalen Eindrucke entfremdet haben, so daß angenommen werden muß, diese Teile seien früher dem Dresdener Bilde und somit den Ludischen Copien näher gestanden, als es jetzt den Anschein hat. So ist denn dem Dresdener Bilde auch diese älteste Spur seines Daseins nicht positiv gesichert.

scheint es denn glaublich, daß Le Blond die weit effektvollere Copie an Maria von Medicis verkauft habe, was fast zur Gewißheit wird, wenn Fäsch seine Nachricht vom Verkauf des Bildes durch den Maler Ludi erhalten hat, und das ist mehr als möglich — und daß er dagegen das solide Original in dem kunstsinnigen und kennerreichen Holland absetzte. Daß sich ein solches Bild, und zwar das jetzige Darmstädter, später noch in Holland befand, ist auf schlagende Weise darzuthun. Es besitzt einen dem ornamentalen Geschmacke nach um 1680 entstandenen Rahmen mit dem Wappen der holländischen Familie Cromhout (an welche das Bild wohl von Lössert gekommen sein kann). Die Cromhoutsche Gemäldesammlung wurde laut eines noch vorhandenen gedruckten Auktionskatalogs 1709 in Amsterdam versteigert, wobei unser Bild, das wohl beschrieben wird, den höchsten Preis (2000 fl.) erlangte.

Die Entdeckung, von Woltmann zuerst veröffentlicht, rührt von Herrn Suermondt in Aachen her und gründet sich auf: Hoet, Catalogus van Schilderyen, Haag, 1752. B. I. p. 131. ff. Catalogus van Schilderyen van Jacob Cromhout, en van Jasper Loskart, verkogt den 7. und 8. May 1709 in Amsterdam. No. 24. Een Kapitael Stuck, met twee Deuren, verbeeldende Maria met Jesus op haer Arm, met verscheyde knielende Beelden, na't Leeven, van Hans Holbeen. Diese beiden hier erwähnten Thüren oder Flügel, welche jetzt nicht mehr vorhanden sind, bilden das punctum saliens in Jansens Abhandlung und geben ihm Veranlassung zu „beweisen", daß das Lössertsche Exemplar mit dem Fäsch'schen und Dresdener identisch sein müsse; denn das letztere habe keine Flügel und Fäsch und Sandrart erwähnten solche auch nicht. Ei, das Darmstädter Bild hat ja auch keine Flügel und sein Rahmen, der nach dem Wappen doch schon vor der Auktion bestanden haben

muß, zeigt, daß es keine Flügel (auf welche gewöhnlich die Stifterbilder, die also hier auf dem Mittelbilde wären, verwiesen werden) gehabt haben kann. Und doch ist dasselbe, wie wiederum das Wappen beweist und auch Jansen zugiebt, das Cromhoutsche Bild. Die Thüren könnten also auf einen verschließbaren, vielleicht ornamentierten Kasten zu erklären sein, der für Fäsch und Sandrart nicht erwähnenswert oder zu ihrer Zeit noch gar nicht vorhanden war. Warum sollte derselbe überhaupt nicht erst zwischen 1645 und 1709 entstanden sein? Es gäbe eher Gründe dafür als dagegen. Er könnte z. B. zum Schutze des schön geschnitzten Rahmens bestimmt gewesen und zugleich mit diesem verfertigt worden sein. Wären bemalte Flügel am Bilde gewesen, so würde der Katalog von 1709 deren Vorstellung wohl erwähnen, und der noch vorhandene, trefflich erhaltene Rahmen müßte ganz anders gestaltet sein. Auch wären angefügte Flügelbilder schwerlich so spurlos verschwunden, wenn das Hauptbild erhalten blieb.

Da der Rahmen des Darmstädter Bildes wegen der Größenverschiedenheit nicht zum Dresdener gepaßt haben kann, so ist kein Zweifel, daß das Amsterdamer Bild von 1709 identisch mit dem Darmstädter ist. Auch soll sich das Dresdener seit 1690 in Venedig befunden haben. Obwohl dies zur Entscheidung der Hauptfrage eigentlich gleichgültig wäre, so darf man hier doch eine kleine Abschweifung zur Erwerbungsgeschichte des Dresdener Bildes machen und sich die Frage vorlegen, ob die Tradition von dessen Abstammung aus Holland, welche man in Venedig dem Grafen Algarotti erzählte, nicht etwa eine freie Dichtung war, womit man das Bild mit dem bei Sandrart erwähnten identifizieren und so als Original beglaubigen wollte.

Algarotti schreibt in seinem ersten Briefe vom

6. September 1743 an den Grafen Brühl, nachdem er zuvor die oben angeführte Stelle bei Sandrart aus der lateinischen Übersetzung von 1683 gegeben hat:

. . . Des mains de Mr. Lössert ce Tableau est passé (je n'ai pas pû jusqu'a present decouvrir les moyens) a celles de Mr. Avogadro, qui etoit autre fois un fameux Banquier de Venise. Il est a presumer que cet Avogadro l'aura eû en payement de quelquun de ses Correspondants des Pais-bas. Le Chev. Zuane Dolfin da S. Pantalon Pere de Mr. Zuane d'apresent l'eut en heritage de cet Avogadro. . . .

Diese Nachrichten ergänzt und berichtigt er nun in einem Briefe vom 27. September folgendermaßen: „Mr. Avogadro eut ce Tableau pour 2000 sequins environ en payement d'un Banquier d'Amsterdam qui fit Banqueroute en 1690 tems, ce qui se rapproche de 7 a 8 ans a celui, ou Sandrart ecrivoit. Le Tableau fut estimé dans ce tems-là par les principaux Peintres de Venise mille pistoles, en ajoutant que bien loin d'etre payé par ce prix là il n'etoit que donné. Je tiens ceci d'un viellard nommé Laurent Griffoni, qui etoit dans ce tems-là Ministre du dit Avogadro." Wenn keine anderen Argumente für die Herkunft des Dresdener Bildes aus Amsterdam vorliegen, so darf man sich erlauben, vorderhand noch daran zu zweifeln. Den Wert mündlicher Überlieferungen, welche einem bei Bildern, die verkauft werden sollen, mitgegeben werden, besonders aber die Aussagen alter Männer, kennen wir alle aus Erfahrung. Es sind gewöhnlich Entstellungen des Sachverhaltes, bald absichtliche, bald unabsichtliche, und sehr häufig Lügen. Im vorliegenden Falle hatte überdies Algarotti materielle Motive zur Leichtgläubigkeit, und dem biederen Alten Laurent Griffoni, der sich so lebhaft 53 Jahre

zurückerinnerte, hatte vielleicht Zuane Delfino das Gedächtnis aufgefrischt. Diese magere Tradition sieht sehr darnach aus, als könne sie nur erfunden sein, um harmlos zu der älteren Quelle Sandrarts zurückzuleiten.

Algarotti lernt nun im Verlaufe seiner Untersuchungen Patins „Vita Holbenii" kennen, und erfährt daraus, daß das Bild nicht den Thomas Morus mit Familie, wie man bis dorthin geglaubt hatte, sondern den Jakob Meyer von Basel vorstelle, und kombiniert mit Patin's Hilfe in seiner „Relazione storica" 2c. die Geschichte des Bildes von neuem und folgendermaßen:

,,Vendetelo il S. Blond col processo del tempo a un certo Lössert Computista, che comprollo per la Regina Maria de Medici ava di Luigi XIV., amantissima della pittura, e che dimorava allora ne' Paesi bassi, e diediene 3. m. Fiorini summa che in quel tempo cioè più d'un secolo addietro equivalerebbe a cinque o sei mila nol Nostro. Morí la Regina Maria in Colonia nel 1642, in quell'estrema miseria che ognun sà la qual fece per avventura che fusse venduto il quadro prima della morte sua. Il fatto si è che passò questo in mano di un Mercante in Ollanda, il quale mancò di credito l'anno 1690, e fui cagione che restasse al di sotto di una molto considerabil summa il Sr. Francesco Avogadri famoso Cambista di Venezia." (Vergl. Algarottis Correspondenz 2c. v. Zahn, Jahrbücher 1871, Heft II.)

Wohl kann ja das Dresdener Bild aus Amsterdam, wo es also mit dem Original zugleich (sicherlich nur als prätensionslose Copie) bestanden haben müßte, nach Venedig gekommen, es mag dies auch um 1690 geschehen sein. Dieser Annahme steht nichts entgegen. Aber ebensogut kann es aus einem ganz anderen Lande und früher oder später nach Venedig

gewandert sein, denn diese hier von Algarotti verwertete, mit den Quellen willkürlich kombinierte Tradition hat keinerlei Beweiskraft. Und nehmen wir an, das Bild sei aus Holland gekommen. Algarotti kaufte das weiland Äquivalent um die Hälfte des Pfandwertes und weit unter einer anderweitigen Schätzung: Wie? wenn man in Venedig gewußt hätte, daß man mit Sandrarts gelegener Hilfe eine Copie verkauft? Die Versicherungen des Verkäufers Delfino und die Erzählungen des guten Griffoni würden mich wenigstens, falls solcher Verdacht gelöst werden müßte, nicht vom Gegenteil überzeugen.

Nach den hier gegebenen Ausführungen nun ist trotz aller Wahrscheinlichkeitsgründe (von kennerschaftlichen Nachweisen abgesehen) mit einer rein geschichtlichen Klarlegung nicht direkt zu beweisen, daß gerade das Darmstädter und nicht das Dresdener Bild aus Basel nach den Niederlanden gewandert sei. Früher wähnte man die Kette zu Gunsten des Darmstädter Bildes schließen zu können, indem man den holländischen Auktionskatalog nur aus dem Nachdrucke bei Hoet kannte und den Buchhalter Lössert unbegründeterweise in einem Loskart, dessen Bilder zugleich mit den Cromhoutschen versteigert wurden, wiederzufinden glaubte. Durch einen Brief van der Willigens, der den Originalkatalog besitzt, an Dr. A. v. Zahn in Dresden wurde dieser Irrtum berichtigt. Das Bild gehörte Cromhout, und die wenigen Bilder eines Loskart, welche mitversteigert wurden, sind nur ein Anhängsel.

So wäre man nun mit all den schönen geschichtlichen Ermittelungen auf dem Standpunkte, daß man einem hartnäckigen Laien und Verehrer des Dresdener Bildes, der nicht im stande wäre, sich aus rein artistischen Qualitäten die wirklich schlagenden Gründe für die Originalität des Darmstädter Bildes und dessen Herkunft aus Basel herauszulesen,

nichts beweisen könnte, wenn nicht das Original selbst durch untrügliche, von aller Kennerschaft unabhängige Zeichen seine Originalität dargethan und so sein schwer bestreitbares Recht auf die ganze Abstammungsgeschichte geltend gemacht hätte. In Basel befinden sich nämlich heute noch drei Kopfstudien von Holbeins Hand zu diesem vielberufenen Bilde. Zwei derselben zeigen aber einige Abweichungen von der Ausführung im Gemälde: Das Mädchen hat in dem gezeichneten Entwurfe hängende, im Gemälde aufgebundene Haare; die Mutter hat in der Zeichnung die beliebte Kinnbinde aufgezogen, im Gemälde ist dieselbe fallen gelassen. Vielleicht hat weibliche Eitelkeit diese Korrektur verlangt; jedenfalls geschah die Änderung erst, nachdem das Bild in seiner Entstehung schon ziemlich vorgeschritten war; denn die durchscheinenden Ansätze des früheren Entwurfes befinden sich deutlich erkennbar auf dem Darmstädter Bilde.*) So gehört nach menschlichem Ermessen ihm die ganze weitläufige Abstammungsgeschichte an. Für die Annahme, daß das Dresdener Exemplar zugleich mit jenem oder überhaupt jemals in Basel war und von dort aus in fremden Besitz überging, bleibt vorderhand nicht der Schatten eines Beweises. Es läßt sich von ihm, dessen Entstehung noch unklar ist, nur das behaupten, daß es wahrscheinlich gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts in Belgien und anfangs des 18. in Venedig war, von da ab man seine Geschichte kennt. Somit wäre also die Originalität und Priorität des Darmstädter Bildes auch ohne artistische Analysen und Ausführungen, die das kunstliebende Publikum gewöhnlich

---

*) Die Entdeckung des ersten dieser beiden wichtigen Pentimenti wurde von His-Heusler auf der Münchener Ausstellung gemacht. Sie bildete den ersten, von aller Kennerschaft unabhängigen positiven Beweis für die Priorität des Bildes. Wer das zweite Pentiment gefunden, weiß ich nicht. Mir wurde es zuerst durch v. Zahn auf der Holbein-Ausstellung gezeigt.

doch nicht versteht und deshalb auch von sich weisen kann, durch die geschichtliche Forschung wahrscheinlich gemacht und mit Hilfe der Baseler Handzeichnungen positiv zu begründen.

Dadurch ist nun aber die immerhin noch mögliche Originalität des Dresdener Bildes nicht ausgeschlossen. Eine genaue Vergleichung der beiden Bilder unter sich und mit anderen authentischen Werken Holbeins soll uns jetzt in dem folgenden und wichtigeren Teile unserer Untersuchung hierüber genügenden Aufschluß geben.

Die geistige Individualität großer Künstler drückt sich in ihren Werken in einer viel umfänglicheren Weise, in viel komplizierterer Gliederung aus, als man gemeiniglich glaubt, als selbst die kunstgeschichtliche Forschung bis vor kaum zwei Jahrzehnten zu beobachten und in ihren Analysen zu verwerten gelernt hatte. Wie in der Konzeption im Großen, so spiegelt sich auch in der technischen Behandlung im Kleinen und Kleinsten die besondere Natur des Künstlers wider und zeigt uns unter dem Scheine der bloßen mechanischen Hantierung den unbewußten Zwang einer besonderen, von einem intelligenten Willenszentrum ausgehenden, Naturbetrachtung. Man hat also in der Technik eines Künstlers nicht eine zufällige, imitierbare Formalistik und rein äußerliche Gewohnheit zu erblicken, sondern ein kontinuierliches Informtreten geistiger Vorgänge. Sie entstehen aus dem Bestreben, die Darstellung künstlerisch zu verdeutlichen und mit Leben zu begaben, vom ersten Entwurfe angefangen bis herab zur vollendenden Lasur. Die feinsten, kompliziertesten, oft unbewußten Regungen der Künstlerseele, wie sie im Kontakt mit Gegenstand und Material entstehen, werden in der Technik reflektiert. Im flüchtigsten wie im intimsten Vortrage drückt sich demnach ein Lebensgehalt aus, der von der einen individuellen Künstlernatur bedingt und beherrscht ist, uns dieselbe scharf begrenzen hilft und das beste Erkennungs=

mittel für dieselbe bleibt. Aus der exakten Feststellung der technischen Methode großer Künstler und ganzer Schulen gestaltete sich der vorzüglichste und fast einzig untrügliche Faktor der modernen Gemäldekenntnis. Sie allein lehrte uns, Imitationen, Copien, Schularbeiten, mit denen unsere öffentlichen Galerien immer noch prunken, von den originalen Arbeiten der Meister zu unterscheiden und die bewundernswerten Qualitäten der letzteren erst recht zu würdigen. Man hat mit der Zeit nicht nur den geistigen Ideenkreis epochemachender Meister genau bestimmt, die Art ihrer Naturerfassung, ihres Kompositions- und Farbengeschmacks, sondern man ist auch auf ihre Eigentümlichkeiten der Formgebung, des Kolorits, der Lichtbenutzung eingegangen, auf ihre vielfach bedingte Vortragsweise und auf die Vorbehandlung des Materials. Gegenwärtig ist die kunstgeschichtliche Kenntnis der Farbmittel und ihrer Anwendung nach zeitlicher und örtlicher Verschiedenheit in fortschreitender Ausbildung begriffen.

Die Kunstforschung hatte sich im letzten Jahrzehnt besonders viel mit Holbein beschäftigt, hatte sich von dem hemmenden Traditionswust nach und nach mühevoll losgemacht und war an der Hand weniger beglaubigter Werke allmählich zu einer klaren analytischen Erkenntnis Holbeinscher Artistik gekommen, welche durch die Dresdener Ausstellung einen vorläufigen Abschluß gefunden hat.*) Wenn man also zu einer Vergleichung der beiden Bilder schritt, so hatte man feststehende Erkenntnismittel und relative Anhaltspunkte genug, um eines positiven, nicht trügerischen Resultates sicher sein zu können. Ein gewisser, ja hoher,

*) Eine ganz treffliche, kurze Charakteristik Holbeinscher Technik hat Dr. v. Zahn in seiner Schrift: Zur Holbeinfrage. Leipzig 1871, gegeben, auf welche ich hier verweise und die ich nur deshalb nicht wiederhole, weil sich ihr belehrender Wert für den Leser nur vor den Bildern selbst, nicht vor Nachbildungen erproben läßt.

Grad von wissenschaftlicher Exaktheit darf also den dort einmütig gezogenen Schlußfolgerungen nicht abgesprochen werden, am wenigsten von Laien in der Kunstwissenschaft, wie es die opponierenden Dresdener Maler sind.

Sehen wir nun die Bilder selber an und konstatieren vor allem ihren Zustand, damit wir bei der Vergleichung den nötigen Abzug aller im Laufe der Zeit entstandenen Störungen und Abweichungen von der ursprünglichen Intention machen können.

Das Dresdener Bild ist mustergültig erhalten.

Das Darmstädter Bild ist mit einem dicken vergilbten, jedoch klaren Firnis überdeckt, der ihm einen übermäßig warmen Ton verleiht, die einzelnen Farben unter ihre eigentliche Wirkung zurücktreibt und sie in ihrer Zusammenstimmung jetzt verwandter erscheinen läßt, als ursprünglich der Fall war.*) Dieser die koloristische Wirkung nivellierende Firnis war die Ursache, daß man die schwer ersichtlichen, nur dem geübten Kennerauge bemerklichen Retouchen in den Fleischpartien, über welche die Ansichten lange geteilt waren, nach Beschaffenheit und Umfang erst auf der Holbein-Ausstellung vollständig erkennen lernte.**) Soweit der dicke Firnis eine

---

*) An dieser Stelle hatte Bayersdorfer in einer Fußnote den Wunsch ausgesprochen, die hohe Besitzerin des Bildes möchte, im Interesse der Kunst, der Forschung und der Erhaltung des Originals, den Firnis, der das Bild mit Ruin bedrohe, abnehmen lassen. Dieser Wunsch fand nicht lange nachher Erfüllung: Professor Hauser nahm nicht nur den Firnis, sondern auch die einzelnen Übermalungen ab, und es ergab sich unerwarteterweise die vollkommene „Intaktheit des Originals" und damit die Übereinstimmung der vier übermalten und teilweise im Ausdruck abweichenden Köpfe des Originals mit denen des Dresdener Bildes. A. d. H.

**) Retouchen und Firnis sind nach allen Indizien schwerlich über 100 Jahre alt. Herr Dr. C. L. stellt auf, daß Le Blond und Lössert nur ein unverdorbenes Bild gekauft haben könnten und daß dieses somit das Dresdener gewesen sein müsse. Einfacher Beweis!

Diagnose zuläßt, scheint den partiellen Übermalungen der Fleischpartien keine wesentliche Verputzung vorausgegangen zu sein. Sie sehen in der Hauptsache aus, wie das müßige Exerzitium eines Restaurators, der in den Kinderfiguren, Köpfen und Händen die Schattenteile mit Umgehung der Lichten durch hier und da angebrachte bräunliche Lasuren verstärkt hat, so daß die Farbe schwerer, die Form weniger klar erscheint, und auch der Kontur an einzelnen Stellen, wie Lippen, Nasen und Augen von seiner ursprünglichen Schärfe eingebüßt hat. Außerdem hat er, und das ist die bedenklichere Hälfte seiner Leistung, die Köpfe der Madonna und des Bürgermeisters, ferner den Oberkörper und vor allem den Kopf des Christkindes bis an die Haare mit schwer erklärbaren Retouchen versehen, wodurch er namentlich im Kopfe der Madonna und des Kindes den Ausdruck wesentlich und gewiß nicht unfreiwillig verändert hat. Unter diesen Übermalungen sind die Pentimenti der Originalanlage (besonders am Halse der Madonna und am Munde des Kindes) noch erkennbar und beweisen durch ihre Übereinstimmung mit der Zeichnung des Dresdener Bildes, daß uns in diesem die wichtige Copie des früheren Zustandes dieser Teile erhalten ist und daß diese Copie für die Form dieser drei Köpfe und einiger minder wesentlicher Teile gegenwärtig als das Korrektiv des Originals gelten muß.

Daß die vorausgegangene Verputzung nur eine unwesentliche gewesen sei, läßt sich jetzt nicht mit absoluter Bestimmtheit feststellen, wird aber dadurch wahrscheinlich gemacht, daß einzelne Fleischteile, wie die Füßchen des Christkindes, ganz, die Hände der Madonna

Wer sagt ihm denn, daß das Darmstädter Bild 1633 und 1645 schon verletzt gewesen sei? Ach ja, es ist ja beim Baseler Kirchenstreit verdorben worden! — —

fast ganz unberührt geblieben sind, daß an anderen Teilen, wie in dem Kopfe der Frau, die braunen Verstärkungen sicher nicht auf verputzter Fläche sitzen, daß ferner die Lichten, die freilich auch vom Lösemittel weniger angegriffen werden, meistenteils ganz erhalten sind, und daß schließlich unter vollständig gedeckten Stellen noch die Pentimenti der ersten Form plastisch sichtbar erscheinen. Es ist nicht zu bezweifeln, daß eine Änderung der Zeichnung bei zwei Köpfen aus einer bestimmten (uns unbekannten) Absicht stattgefunden hat und daß der Restaurator deswegen einzelne Stellen derselben stark gedeckt hat. Dieser Umstand schlösse wenigstens die Notwendigkeit einer Verputzung aus. Ein partieller Restaurationsversuch wäre hier im Interesse der möglichen Reinheit des Bildes sehr erwünscht.

Über die Pentimenti (auch an der Nase des knieenden Mädchens zeigt, wie ich schon einmal erwähnt habe, ein solches die ursprüngliche Übereinstimmung mit der Basler Zeichnung) siehe v. Zahn a. a. O. Sie beweisen klar, daß auch die Darmstädter Madonna unter der Übermalung noch ihr kleines Doppelkinn und das Kind einen nicht lächelnden Mund, sondern nach unten gezogene Mundwinkel besitzt. Es fallen somit die auf den Unterschied des Ausdrucks beider Kinder und auf die vermeintliche Altersdifferenz in den Köpfen gegründeten Entstehungs- und Deutungshypothesen in sich zusammen.

Sieht man von den geschilderten partiellen Übermalungen der Fleischteile ab, so findet man die weitaus größere Hälfte der Bildfläche, alle Gewandung, die Architektur und jegliches Beiwerk vollständig unberührt und in mustergültiger Erhaltung ganz im Schmelze der unnachahmlichen Malerei Holbeins prangend. Diese erhaltenen Teile, deren malerische Wirkung niemals durch eine fremde Hand

gestört wurden, müssen bei einer Vergleichung mit dem ganz erhaltenen Dresdener Bilde die unantastbare Basis bilden.

Die Untersuchung ergiebt nun als erstes in die Augen springendes Resultat, daß die Qualität der malerischen Behandlung auf dem Dresdener Bilde gleichmäßig durch alle Teile hindurch im großen, kleinen und kleinsten eine geringere, künstlerisch weniger hochstehende, ist als die des Darmstädter Bildes. Die Farbe auf dem Dresdener Bilde ist ungleich schwerer als auf dem Original, ist minder deutlich in ihren Intervallen, welche durchweg (zumal bei der schwarzen Gewandmusterung) weniger klar und bestimmt abheben. Die Formgebung erreicht ebensowenig die Feinheit und Präzision des Originals; es fehlt zu derselben der feine, reinlich scharfe Strich der begrenzenden Linie, die zierliche Eleganz des Gefältes 2c. Auch das geringere Geschick, die geringere Freiheit und Sicherheit der Handführung kommt an vielen Stellen, besonders in den schwarzen Stickereien auf dem weißen Ärmel des Mädchens, zu Tage, welche nicht flüchtiger, wie man behaupten wollte, sondern langsamer, mühevoller und minder frei aufgezeichnet sind. Vor allem aber zeigt die technische Behandlung des Teppichs auf dem Dresdener eine sehr gewöhnliche, auf dem Darmstädter Bilde eine ungewöhnlich geistvolle Imitation. In Summa spricht sich, trotz aller anerkannten Trefflichkeit in jedem wesentlichen oder unwesentlichen Teile in gleichmäßigem Abstande ein geringerer Lebensfond und nicht der hohe Grad der Vergeistigung alles Gegenständlichen wie in dem Holbeinschen Werke aus.

Die Qualität der malerischen Behandlung ist aber nicht nur eine künstlerisch geringere, sondern auch gleichmäßig durch das ganze Bild hindurch eine wesentlich andere, einem späteren Zeitalter und einer anderen Kunstrichtung angehörige, wie sie weder Holbein noch jemals ein anderer

oberdeutscher Künstler noch überhaupt ein Künstler diesseits der Alpen im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts geübt hat und geübt haben konnte.

Ein minder steifes, weniger harzreiches, ölhaltigeres Bindemittel, das den späteren Schulen eigen ist und das auch in unserer Copie zur Anwendung kam, gestattete ihrem Autor weder den scharfen Kontur noch das prägnante Neben- und Aufeinander der klar unterschiedenen Farben des Originals. Die Copie kann also weder die lineare Bestimmtheit der Zeichnung noch die ungebrochene Wirkung und optische Isolierbarkeit jeder im Farbenensemble thätigen Einzelfarbe erreichen. Holbein führt seine Bilder in allen Teilen, Haupt- und Nebensachen, Vorder- und Hintergründen in einheitlichem Traktamente, wobei er nur die verschiedenen Farben je nach ihrer substanziellen Beschaffenheit in verschiedener Stärke aufträgt, und in ganz gleichmäßiger Vollendung und Durcharbeitung aller Formen aus. Die festgeschlossene Farboberfläche bedeckt in einheitlicher solider Textur wie leuchtender Schmelzguß die Tafel. Hiervon gründlich verschieden ist die Impastierung auf dem Dresdener Bilde, welche einer anderen, Holbein gänzlich fremden, Hantierung angehört, welche lockerer, die Pinselführung weniger verdeckend und dabei für verschiedene Teile des Bildes je nach Maßgabe der Wichtigkeit des Objekts ungleich ist.

Das entscheidende Moment aber für die Beweisführung liegt in dem großen Unterschiede der Art der Modellierung auf beiden Bildern. — Holbein erzielt, wie die gleichzeitigen deutschen und die alten niederländischen Meister, seine Modellierung durch einfache Abtönung je der erkannten Lokalfarbe in ihre dunkleren Nuancen bei bräunlichem oder grauem Grundtone der Schatten. Sein Verfahren ist für jede Farbe, die durch sein Bild bedingt wird, immer von neuem das des Zeichners, der sein Werk in einem Tone ausarbeitet und durch dessen vielfache Modifikation verdeutlicht. Und Holbein

ist ein Meister dieser Methode. Die kompliziertesten Flächenstellungen, die feinsten Abstufungen des Lichts und Dunkels bringt er zur entschiedensten Wirkung, ohne sich etwa eines scharf bestimmenden Schlaglichts und tiefer Schattentöne zu bedienen. Von der „coloristischen Illusion“, von der Möglichkeit, den plastischen und perspektivischen Eindruck einer Erscheinung durch das Nebeneinander differierender Farbenwerte, welche nicht als bloße Abstufungen der zutreffenden Lokaltöne erscheinen, auszudrücken, hat Holbein noch keine Ahnung. Er weiß nicht und kann noch nicht wissen, daß es möglich ist, den Lokalwert der Farben durch kontrastierende Töne für das betrachtende Auge aufzuheben und zu neuer Wirkung im Ensemble umzugestalten. Sein Auge konnte sich, so wenig wie das seiner Zeit- und Kunstgenossen, nicht emanzipieren von der Empirie des leitenden Verstandes, der ihn Dinge, die er als einfärbige erkannt hatte, auch einfärbig sehen ließ. Durch sein ganzes Leben gelangt er, wie seine Bilder beweisen, nicht zur Entdeckung des modernen coloristischen Prinzips, und die Kunstgeschichte lehrt uns, daß dasselbe überhaupt erst einer künftigen Generation angehört. — Der Maler der Dresdener Copie dagegen ist schon wohlvertraut mit der durch die Italiener eingeführten Technik der Kontrastmalerei. Er hat eine ganz anders ausgestattete, auf ein anderes Kombinieren der Farbe eingerichtete Palette als Holbein, und so ängstlich er sich auch an das Original zu halten sucht, so kann er sich doch nicht emanzipieren von seiner Schule und weiß er die Modellierung der Köpfe, der Hände, der nackten Körper nicht anders zu bewerkstelligen, als durch Anwendung kalter, grünlicher Mitteltöne in den Übergängen, durch bräunliche Schatten und schüchtern angebrachte warme Reflexe. Zu diesem schlagenden Argumente für eine fremde und spätere Urheberschaft kommt noch, daß neben dem schon erwähnten Bindemittel auch die auf der Copie verwendeten Farbmittel als bloße Droguen andere

sind, als wie sie deutschen Meistern gewöhnlich zur Verfügung standen, daß weder das Schwarz noch das Grün*) der Copie auf gleichzeitigen deutschen Bildern vorkommt und seine häufigen und regelmäßig wiederkehrenden Parallelen nur in niederländischen Bildern späterer Abkunft findet. —

Man hat oft die billige Frage aufwerfen hören: warum sollte Holbein nicht auch einmal anders gemalt haben, als er sonst gewohnt war. Gewiß, bei vielen Malern, besonders solchen, die sich stets neue technische Probleme zu lösen geben oder sich nicht jedem Vorwurfe mit gleicher Liebe und Gewissenhaftigkeit zuwenden, lassen sich bedeutende Abweichungen in der Behandlung ihrer Gemälde konstatieren; aber immer nur innerhalb der zwingenden Grenzen ihrer künstlerischen Eigenart, soferne sie überhaupt wirklich schöpferische Künstler und nicht bewußte Imitatoren sind, denen eine besondere künstlerische Individualität nicht zukommt. Keiner kann den Punkt außer sich selbst finden, von wo aus er seine Natur aus den Angeln heben und sich durch eine rätselhafte Metamorphose zu einem anderen Menschen machen kann. — In unserem Falle aber müßte Holbein ein vollständig anderer geworden sein, als er war; er müßte sich nicht nur absicht-

*) Auf dem Darmstädter Bild trägt die Madonna ein blaues, auf dem Dresdener ein grünes Gewand, die einzige Abweichung, welche sich der Copist in Bezug auf die Färbung erlaubt hat. Ein grünes Madonnenkleid steht mit dem ikonographischen Usus der mittelalterlichen und angehenden Renaissancekunst in Widerspruch und ließe sich auch auf Entstehung in späterer Zeit deuten, wenn weitere Argumente hiefür noch nötig wären. — Daß das Grün absichtlich so dunkel gehalten sei, kann ich nicht mit v. Zahn (a. a. O.) annehmen. Was ganz schwarz aussehen soll, wird man wohl auch schwarz malen. Die wenigen Stellen, wo das Grün annähernd als Lokalfarbe auftritt, zeigen in den Übergängen in dem modulationslosen tieferen Ton ein Lichtverhältnis, wie es eher mechanisch entstanden, als beabsichtigt sein dürfte. Dieser Erscheinung liegt doch wohl zum Teil eine Degeneration der benutzten Mischungsfarbe zu Grunde.

lich seiner technischen Methode, vor allem seiner Impastierung, sondern auch eines großen Teils seines Könnens begeben, seine Geschicklichkeit und Sicherheit der Handführung verleugnet, alle die kleinen, unnachahmlichen Vorteile und Eigentümlichkeiten seiner Technik verheimlicht und durch schwerfälligere oder weitschweifigere ersetzt haben. Ja, er müßte mit einem, seiner Erfahrung fremden und ungewohnten, Bindemittel, zum Teil mit Farben, deren chemische Beschaffenheit ihm noch unbekannt, und zuletzt sogar nach einem coloristischen Prinzip gearbeitet haben, welches diesseits der Alpen erst ein halbes Jahrhundert später herrschend wird.

Nach den gemachten Untersuchungen und Erfahrungen, welche zu leugnen freilich dem Laien jederzeit freisteht, weil sie außerhalb seiner Einsicht liegen, kann die Autorschaft Holbeins für das Dresdener Bild auch nicht in eingeschränktester Form oder als bloße Möglichkeit aufrecht erhalten werden.*) In wenigen Jahren wird sich das große Publikum zu der aufgestellten Wahrheit nicht mehr skeptisch verhalten; diese beherrschende und überwindende Kraft gegenüber veralteten Vorurteilen und Lieblingsideen hat alle wahre Wissenschaft noch immer bewährt. — —

Die Frage nach dem Autor der Copie bleibt einstweilen

---

*) Jansen und Dr. E. L. nehmen willkürlich an, daß das Gemälde bei den religiösen Wirren in Basel verschwunden und dann von Holbein auf den Wunsch der Besteller ohne direkte Vorlage des Originals wiederholt worden und daß auf diese Weise das Dresdener Bild entstanden sei. Betrachtet man irgend einen Teil des Gemäldes (z. B. das Gewand des knieenden Knaben) und vergleicht ihn auf beiden Bildern, so kommt man zu dem Schlusse, daß nach dieser Annahme Holbein im stande gewesen sein müßte, aus dem Gedächtnisse irgend einen konkreten Farbenton nach drei Jahren wieder zu treffen und nicht den geringsten Tonunterschied auf einer unendlichen Farbenskala in Nachbildung eines nicht mehr vorhandenen Originals zu verfehlen. Gegen solche Ansichten braucht man wohl keine dialektischen Anstrengungen zu machen.

noch unerledigt. Obwohl es möglich ist, aus ihren artistischen Eigenschaften fast mit Gewißheit Zeit und Schule zu bestimmen, welche sie entstehen sahen, so ist es doch schwer, unter den vielen geschickten Malern der eruierten Kunstepoche denjenigen zu finden, der mit so viel Erfolg seine eigene Kunstweise einer älteren genähert und sich hinter die Maske Holbeins gesteckt hat. Die historischen Indizien verweisen uns, wie schon oben ausgeführt, auf die Niederlande und, genau betrachtet, auf die Jahre 1633—1638, in welch letzterem Jahre die Königin Maria Belgien verließ. In vollständiger Übereinstimmung hiermit leitet uns die Analyse der Technik zu jener großen Periode der niederländischen Malerei, welche ganz von dem Einfluß der Italiener beherrscht war und die italienische Kunstweise und Geschmacksrichtung in nicht sehr glücklicher Weise weiterbildete. Sie beginnt um die Mitte des 16. Jahrhunderts, bildet sich gegen das Ende desselben vollständig aus und läßt ihre vereinzelten Ausläufer bis gegen die Mitte des 17. in Belgien und, in einer geringeren Anzahl von Vertretern, auch in Holland verfolgen. In einem dieser äußersten Zweige muß der Maler unserer Copie gesucht werden.

Man hat schon manche Künstler jener Zeit genannt, ohne daß deren Kunstweise völlig zutreffend hätte gefunden werden können. Wenn ich diese Hypothesen um eine weitere vermehre, so geschieht es ohne jede Prätension oder Hoffnung auf Zustimmung seitens jener meiner Fachgenossen, denen mehr Erfahrung, eine reichere Gemäldekenntnis in Bezug auf jene Epoche zur Seite steht.

Einige mir bekannte Historienbilder des Abraham Bloemaert, oder doch aus der ihn umgebenden ziemlich obskuren Malergruppe, zeigen eine Modellierung des Fleisches, welche wie nach einem stehenden Rezept mit kalten grünlichen Halbtönen, braunen transparenten Schatten und warmen Reflexen hergestellt ist und im

Prinzip mit der des Dresdener Bildes übereinstimmt. Diese Bilder können übrigens weder nach dem Grade der Ausführung noch nach den Größenverhältnissen der Figuren günstige Vergleichsobjekte genannt werden. Bloemart lebte zugleich mit Le Blond bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts in Amsterdam und stand, nach einigen Kupferstichadressen zu schließen, mit ihm in geschäftlichem Verkehr. Er und sicher auch einige seiner Kunstgenossen, die letzten Vertreter des unerquicklichen ausgearteten Italianismus in Holland, waren in vollem Besitze des technischen Geschicks, welches nötig war, um eine Copie von der Qualität des Dresdener Bildes herstellen zu können. Ich weiß, diese meine Vermutung hat, wenn man sich an Bloemaerts Bilder erinnert, im ersten Augenblicke etwas Befremdendes; aber man muß bedenken, daß das vorgelegte Original den Copisten zu einer Vertiefung im Kolorit, zu einer Mäßigung in Zeichnung und Körpersituation und zu einem Grade der Ausführung nötigte, deren diese Künstler in ihren eigenen Bildern aus eigener Schöpferkraft nicht fähig waren. — Mit dieser Aufstellung möchte ich übrigens nur eine Anregung zu ferneren Untersuchungen unter günstigeren Verhältnissen, als mir gegönnt sind, gegeben haben, und bescheide mich gerne jeder besseren gegenüber.

Zum Schlusse bleibt mir noch übrig, die vielberufenen compositionellen Veränderungen auf der Copie zu betrachten. — Die Figuren der Madonna und des Bürgermeisters haben auf dem Originale unleugbar gedrückte, allzu gedrungene Verhältnisse. Der Copist, welcher sonst die einzelnen Partien des Bildes ganz mechanisch übergepaust hat, hat nun diesem Übelstande dadurch abgeholfen, daß er in der Mitte des Bildes, in den Körpern der Madonna und des Bürgermeisters ein räumliches Einschiebsel gemacht hat, welches gerade über

den gefalteten Händen des Mannes anhebt und in horizontaler Linie durch diese beiden Figuren geht. Da nun die besser proportionierte Frauengruppe auf der entgegengesetzten Seite fast keine Veränderung erlitten hat, so erklärt sich aus dieser Sachlage der Umstand, daß auf dem Original die Gruppe der männlichen Figuren niederer, auf der Copie dagegen höher als die der weiblichen sich darstellt, während der Ansatz von unten sich ziemlich in gleicher Linie hält. Außerdem hat der Copist der Figur der Madonna die starke Ausladung der Hüfte, die Erbschaft des mittelalterlichen Geschmacks, genommen und, was nebensächlich ist, die weiße Kopfbedeckung der älteren Frau verkleinert. Diese Veränderungen, welche den Eindruck des Bildes wohlthuender und weihevoller gemacht haben, können nur glückliche genannt werden.

Hier ist wohl auch der Ort, von der bekannten Merkwürdigkeit des sechsten Fingerchens zu reden:

„Im Darmstädter Exemplar hat das auf dem Boden stehende nackte Kind an der rechten Hand, welche, von vorn in halber Verkürzung gesehen, auf dem Ärmel des knieenden Knaben aufliegt, sechs Finger (fünf ohne den Daumen), ein Fehler, der sich in diesem speziellen Falle leicht aus einem Versehen des Künstlers bei einem zweimaligen Arrangement der Gruppe erklären läßt. Im Dresdener Bilde, welches gerade diese Gruppe äußerst genau wiedergiebt, fehlt der sechste Finger. Es ließe sich nun von Holbein mit Bestimmtheit annehmen, daß, wenn dieses Bild eine Wiederholung von seiner Hand wäre, er in dem Originale den Fehler beseitigt hätte, was mit einem Pinselstrich geschehen konnte.“ *)

*) So unwichtig dieser Umstand auch im ersten Augenblicke erscheinen mag, so bildet er doch wegen des daraus zu ziehenden Schlusses eine Klippe, über welche die Verteidiger der Copie nicht hinwegkommen können. Die Gruppe der beiden Knaben ist für die

Mit dem Darmstädter Bilde wird niemals die Abgötterei getrieben werden können, welche die Dresdener Copie erleben mußte. Übrigens soll auch nicht verschwiegen werden, daß das Bild noch in der Ascension Holbeinscher Kunst liegt und deshalb nicht nach dem trügerischen Nimbus verlangen darf, welchen das Dresdener Bild als das vermeintliche Meisterstück deutscher Kunstblüte eben abgelegt hat.

Mit den aufgezählten Abänderungen hat sich aber der Copist nicht zufrieden gegeben; er hat auch die abschließende architektonische Nische bedeutend erhöht und damit ihren Linienzug aus jenem logischen Zusammenhang mit der Figurencomposition gerissen, welcher mir als eine der wertvollsten Eigenschaften der Originalcomposition erscheint. Aus den von den Köpfen der Knieenden und von der Madonnenfigur auf beiden Seiten gebildeten Winkeln steigt dort die architektonische Umrahmung, anfangs in den Kapitälen stark ausladend, auf, und in festem Anschlusse die Gruppe zusammenhaltend, nimmt sie dem pyramidalen Aufbau derselben die mathematische Abstraktheit und befriedigt dadurch in erhöhtem Grade das unbewußte Gefühl für Symmetrie und wohlthuendes Gegengewicht im Beschauer. Auf der Copie aber ist die Architektur als compositioneller Bestandteil mehr oder

---

Wiederholung durchgepaust und bis ins kleinste genau copiert, aber ohne den sechsten Finger. Angenommen, daß Holbein selbst der Copist war, hätte er auf seinem Originale das Unding stehen lassen? Merkwürdig ist und retrospektiv den Fehler erklärend, daß diese Abnormität, welche v. Zahn sogar copiert hat, ohne sich derselben bewußt zu werden, von niemanden, auch wochenlang auf der Münchener Ausstellung von den dort versammelten Gelehrten und Kunstfreunden nicht, gefunden wurde. Ein Aufseher machte eines Tages die Beobachtung und teilte sie mir mit. Ich nahm sie nebst der daraus gezogenen Schlußfolgerung in den Katalog auf, dem ich den obenstehenden Satz entlehnt habe. Professor Felsing, der die Sache, wie seine Zeichnung beweist, längst gekannt haben mußte, hatte sie nie jemand mitgeteilt.

minder zum indifferenten, wenn auch malerisch wirksameren Hintergrund geworden.

Hiemit enden unsere Beobachtungen und die daraus gezogenen Schlußfolgerungen. — —

Zu guter Letzt wende ich mich noch einmal zu unseren Gegnern, zu den Verteidigern der Copie, einer Anzahl von meist Dresdener Künstlern, welche diese für eine originale Arbeit Holbeins, das Original dagegen für mindestens zweifelhaft erklärt haben. Ihre Gründe, die sie in vielen polemischen Schriften und Aufsätzen für ihre Ansicht beigebracht haben, sind leicht zu prüfen. Es sind im wesentlichen drei Sätze, welche man in allen möglichen Variationen und Verbindungen zu hören bekommen hat und bekommt.

Der erste Satz lautet: „Das Dresdener Bild muß von Holbein sein; denn solche Verbesserungen können nur vom Meister selbst herrühren.“ Ei warum denn? Diese Verbesserungen, welche, nebenbei gesagt, die unendlich geringere Qualität der Malerei nicht zur Hälfte aufwiegen, bestehen, wie wir gesehen haben, aus einer effektvolleren Verwertung des architektonischen Hintergrundes und einem wohlgefälligeren Arrangement der Gruppe. Sie sind nicht freie Übertragungen einer schwungvolleren Stilistik, wie es von Holbein in dem angenommenen Falle zu erwarten wäre, sondern nachweisbar ohne wesentliche Veränderung des Bildes auf ganz gebundene und mechanische Weise vorgenommen und könnten von jedem der vielen guten Maler des 16. und 17. Jahrhunderts herrühren, ebenso wie sie heute noch einem Maler von Geschmack zuzutrauen wären. Sie entsprechen einem ausgebildeteren Renaissancegeschmack, dessen vulgärem Schönheitsgefühle die freiere Anordnung mehr zusagte, als die etwas schwerfällige Gewissenhaftigkeit vor der Natur und die trockene Solidität in der Composition des deutschen Bildes.

Und angenommen, diese Veränderungen stünden künstlerisch wirklich so hoch, daß sie nur von einem Meister herrühren könnten, warum muß dieser dann gerade Holbein sein? Oder spricht sich vielleicht in dieser geringen Verrückung der Figuren so unverkennbar und zwingend eine konkret Holbein'sche Kunstweise aus, daß man nur an ihn und keinen andern denken darf? Wer wagt es, auf diese Frage Ja zu sagen?

Der zweite Satz heißt: „Kein Copist würde sich solche Veränderungen erlaubt haben.“ Auf solch einen nichtigen Einwand überhaupt zu antworten, kostet mich einige Überwindung. Spricht man eine haltlose aber bestechend klingende Behauptung, wie diese, nur recht apodiktisch aus, so bekommt sie vor dem großen Publikum einen Schein von Plausibilität. Leider haben die Verbreiter dieses Satzes ihn nicht selbst erfunden, sondern aus der Litteratur ihrer jetzigen Feinde entlehnt. Ich kann nur mit einer Antithese erwidern, aber mit einer beweisbaren: „Der Copist (zumal im 16. und 17. Jahrhundert) erlaubt sich Veränderungen, wie sie ihm gut dünken oder wie sie ein Besteller wünscht.“ Der Belege für diese Regel giebt es viele Hunderte und ich brauche sie nicht aufzuzählen. Ich erinnere nur (ganz abgesehen von den wegen ihrer Beliebtheit vervielfältigten und variierten Bildern) an die vielen und guten, von den Originalien mehr oder minder abweichenden Copien nach berühmten Gemälden großer Meister, wie sie in allen Galerien vorkommen. Zu diesen wird von jetzt an auch die Holbeinsche Madonna in Dresden gehören. — Die dritte Phrase ist die von der „erhöhten Idealität“. Sofern dieser Satz nicht eine bloße Variation des ersten sein soll, verstehe ich ihn nicht ganz und kann eigentlich nicht darauf antworten. Wenn man, wie es hier geschehen ist, die unterscheidenden Merkmale der beiden nebeneinanderstehenden Bilder gewissenhaft bis ins minutiöseste untersucht hat, so kann einem die Idealität

nicht wie Contrebande unter den Händen herübergeschlüpft sein, ohne daß man weiß, wo sie zu finden und wie sie bewerkstelligt ist. Das unbegreifliche, intuitive Element im Kunstwerk kann auch nur durch Farbe und Zeichnung zum Ausdruck kommen. Liegt die „erhöhte Idealität“ in der eleganteren Composition, so brauchen wir nicht weiter davon zu reden. Liegt sie aber in dem Ausdruck der Köpfe der Madonna und des Kindes, so dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, daß diese „Idealität“ hier nur eine Copie des Originals und, analog zu schließen, eine hinter demselben zurückbleibende Copie ist, die uns gegenwärtig bis zur Abnahme des Firnisses und der eventuell möglichen Abnahme der Übermalung auf dem Originale als dessen Korrektiv zu gelten hat.

Außer solchen unstichhaltigen Redensarten und den schon oben behandelten Einwänden Jansens und anderer haben die Anhänger der Dresdener Madonna bis jetzt nichts weiter zur Rechtfertigung ihrer Ansicht beizubringen vermocht. Wie hat die Kunstforschung sich gegen diese Herren die Arbeit sauer gemacht! Fast schämt man sich seiner deutschen Gründlichkeit und Vorsicht, wenn man sieht, wie leichthin diese Leute ihre Behauptung in die Welt geworfen, mit welch haltlosen Redensarten sie dieselbe gestützt haben. In ihre „Erklärung“ haben sie auch gleich die Begründung mit aufgenommen, als ob das in fünf Zeilen endgültig abzumachen wäre.

Wir glaubten, die genaue und methodische Erkenntnis Holbeinscher Artistik, aus des Meisters unbezweifelten Werken, die alle unter sich übereinstimmen, sich alle in der einen Individualität treffen, ausgezogen, und zu unumstößlichen Elementarbegriffen für die wissenschaftliche Beurteilung fixiert, müsse der wichtigste Hebel sein, den man mit Aussicht auf einen positiven Erfolg hier anlegen könne. Die Frage war nach unserer Meinung eine schwierige und nur eine gelehrte, konnte nur mit dem schwer errungenen und fort-

während zu erringenden Material der gelehrten Kunstforschung in Angriff genommen und gelöst werden. Dabei waren archäologische, ikonographische, kulturgeschichtliche und archivalische Zwischenfragen zu erörtern, welche die Speciallitteratur in kurzer Zeit mächtig anwachsen ließen. An dem endlichen Resultate hing das mühevolle und jahrelange Studium einer nicht großen Zahl von Männern, denen die Kenntnis der Kunst- und Künstlergeschichte, die Analyse der Kunstwerke nach Geist und Technik, Entstehungszeit und Material neben der Pflege der erläuternden Hilfswissenschaften zur Lebensaufgabe geworden ist. Und nun kommen ein paar Dutzend Maler und Journalisten und affektieren, diesen ganzen schwierigen, selbst manchem Fachgelehrten nicht ganz geläufig gewordenen Apparat auch zu besitzen und erklären im Handumdrehen das Gegenteil von dem, was die Wissenschaft gefunden hat und begründen kann. Die subjektive Ansicht will und kann die Wissenschaft, die sich lediglich selbst Zweck ist, deren instinktiver Drang nur auf die Ergründung der Wahrheit in jeder Form, vorerst ohne die Nebenabsicht der Belehrung, gerichtet ist, dem Laien nicht rauben. Wenn derselbe aber diese seine vielleicht richtige, von ihm als Laien jedoch nicht begründbare Ansicht vor aller Welt wie ein unerbittliches Resultat der Wissenschaft hinstellen will, muß er es sich notwendigerweise gefallen lassen, wenn er gebildeten Menschen dünkelhaft erscheint. Und so wird es den Dresdener Malern, die in diesem Falle auch zu den Laien gehören, in nicht zu ferner Zeit ergehen. In welchem Lichte würde uns heute eine Gesellschaft von Bildhauern erscheinen, welche etwa vor mehreren Jahrzehnten, als die Archäologen zur Erkenntnis kamen, daß viele bis dorthin für griechische Originalien gehaltene Skulpturen römische Copien seien, die Erklärung abgegeben hätte, die berühmte Niobidengruppe in Florenz sei doch Original, sie als Bildhauer müßten das am besten verstehen, und die

Wissenschaft irre; auch brauche man derselben nicht zu glauben, weil sie sich in ihrer Ansicht nicht konsequent geblieben sei. Heute steht die damals erkannte Wahrheit unbezweifelt fest. Die öffentlichen Verteidiger der Dresdener Copie mögen sich aus dieser und anderen leicht aufzufindenden Parallelen die Nutzanwendung ziehen. Als Maler brauchen sie (von vornherein) von Kunstwissenschaft nicht mehr zu verstehen, wie etwa ein Stempelschneider von Numismatik, oder ein Kupferstecher von Peintregraveurkunde. Löblich ist es freilich und für sie als Künstler förderlich und wünschenswert, wenn sie, wie es ja vorkommt, ein kunstgeschichtliches und ästhetisches Wissen und Sinn für wissenschaftliche Distinktion besitzen. Dabei bietet ihnen noch die praktische Ausübung der Kunst für die Erfassung der Denkmäler nach ihrer mechanischen Entstehung eine wesentliche Erleichterung und macht denkende Künstler zu trefflichen Beratern der Kunstgeschichte. Als Künstler allein aber können sie in wissenschaftlichen Fragen nicht ernstlich entscheiden wollen. Sind sie also durch anderweitige Kenntnisse, die über ihre Geschäftssphäre hinausführen, zu einem Urteile befähigt, so mögen sie es auch anders als mit bloßen Redensarten begründen und als folgerichtigen Schluß einer systematischen, mit den klaren Mitteln des erworbenen Wissens geführten Untersuchung in logischer Durchführung nachweisen, da frühere Leistungen auf diesem Gebiete nicht vorliegen, die ihren Ansichten allein irgend ein Gewicht verleihen könnten. Thun sie dieses nicht, so bleibt ihre Aufstellung eben nur eine beliebige Meinung, wie solche aus vagen und unklaren Vorstellungen hervorzugehen pflegen, — die Meinung von Männern, welche sich einer besseren Einsicht aus Unzulänglichkeit des kritischen Vermögens oder aus verblendeter Überhebung oder aus wenig ehrbarer Absicht entziehen. Aus den Schriften und Aufsätzen, welche einzelne Künstler zur Begründung ihrer Ansicht schrieben, ist keine andere Be-

lehrung zu schöpfen, als die, daß der schriftstellerische Dilettantismus, der sich durch die naive Unüberlegtheit des Gedankeninhalts, durch seinen unerschrockenen Positivismus und die oratorische Scheinlogik stets eignet, das öffentliche Urteil zu beeinflussen und der denkenden Wissenschaft den Boden streitig zu machen, der unheilvolle Feind aller wirklichen Bildung, des philosophischen Denkens und des historischen Erkennens ist.*)

Hiermit schließe ich diese leidige Polemik, zu welcher ich mich ungern verstanden habe. Sie sollte nicht nur zum Zwecke haben, die gegnerischen schlecht gestützten Ansichten zu entkräften, was bei deren dilettantenhafter Fassung und Begründung wahrlich keine Mühe kostet, sondern sie sollte auch denkende Leser auf die Aschenbrödelstellung aufmerksam machen, welche die gelehrte Kunstforschung in Deutschland einzunehmen gezwungen ist. Obwohl die Litteratur des Faches gegenwärtig in nie gesehener Blüte steht und die

---

*) Ich kann mich hier einer bitteren Bemerkung gegen Herrn Professor Fechner nicht entschlagen, der sich schon einigemale in dieser Frage als Stimmensammler an das große Publikum gewendet hat, gleich als ob eine Massenabstimmung der gebildeten Leute eine wissenschaftliche Streitfrage ihrer Lösung auch nur um ein Haarbreit näher bringen könnte. Durch bloßes Registrieren und Abzählen aller Ansichten, welche es den Leuten zu äußern oder in einer Zeitung zu schreiben beliebt, kann nur Verwirrung, Unklarheit und Verzögerung eines endgültigen Schlußergebnisses erzeugt werden. In der That hat Fechners ebenso treffliche als gewissenhaft den Stand der Sache darstellende Schrift: „Über die Echtheitsfrage der Holbeinschen Madonna" (Leipzig 1871) statt der erwarteten Aufklärung, wozu sie ihrer Natur nach berufen gewesen wäre, nur Verwirrung hervorgerufen, weil sie die vielen widersprechenden Ansichten der Unberufenen wie der Berufenen in kritisch gleicher Wertschätzung nebeneinander aufführt. Man erstaunt nicht wenig, wenn man da z. B. die Ansichten des Rats Karl Förster und mancher andern allen Ernstes diskutiert und scheinbar als gleich wichtig wie die Ausführungen Kuglers oder Waagens betont findet.

Forschungen in der Kulturgeschichte der letzten fünf Jahrhunderte von einem allgemeinen Interesse begleitet sind, wie es jetzt kaum eine andere gelehrte Disziplin von sich rühmen darf, so kann sich die moderne Kunstgeschichte doch an den deutschen Universitäten und Akademien, wo die Pflege der klassischen Kunstgeschichte in hundertjähriger Würde thront, nur unter dem Titel der christlichen oder mittelalterlichen Archäologie als geduldete Wissenschaft einbürgern. Man verkennt dort immer noch die in der Stille herangewachsene Wissenschaft und verwechselt einerseits ihre philosophische Seite, dieses wenig bebaute Bergwerk voll edler Metalle, sofern sie Theorie, mit der ästhetischen Schönrederei des pseudogelehrten Feuilletons, sofern sie Praxis, mit dem prinzipienlosen Kritikenwesen der periodischen Presse; andererseits ihre zweite Hälfte, die geschichtliche Forschung, mit den dünnkritischen Kompilationen und der litterarischen Popularisierungssucht der modernen Ab- und Vielschreiber.*) Nur

*) Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß man sich weder die herrschende Hegelsche Ästhetik, die fast an allen Hochschulen gelehrt wird, noch das formalistische System Herbarts als natürliche Zweige der Kunstwissenschaft, was sie doch so gut wie philosophische Disziplinen sein sollten, denken kann. Man irrt vielleicht nicht, wenn man annimmt, daß es der modernen Ästhetik an der Wurzel fehle, an einem Kritizismus, der mit einer durchgearbeiteten und möglichst subjektlosen Empirie, wie sie bislang nicht bestanden hatte, ausgerüstet, die elementaren Grundbedingungen des Kunstvermögens erforscht und die vorhandenen Axiome aufgedeckt hätte. Diese würden dann zwanglos die Halt- und Ausgangspunkte einer mit Leben begabten Kunstphilosophie werden. So aber haben wir eine Theorie der Kunst, welche mehr plausibel als wahr, mehr begriffliche Konstruktion als das Ergebnis mühevoller Forschung ist. Der herrische Mechanismus der Hegelschen Ästhetik, die auch bei mangelhafter empirischer Basis aus einer leitenden Idee weiterkonstruieren darf, macht es möglich, daß man heutzutage ohne wahren Kunstsinn oder besondere Kunstkenntnis doch ein sattelfester Ästhetiker sein kann. Die bedeutendsten Männer dieses Faches haben an zahllosen (besonders

an den polytechnischen und Kunstschulen hat die Kunstgeschichte Aufnahme gefunden; aber allerdings weniger als pflege-bedürftige Wissenschaft, denn als leidlich luxuriöser Lehr-gegenstand, welcher der deutschen Jugend zu ihrer schön-geistigen Bildung alle paar Jahre einmal vom Tubalkain bis Makart vorerzählt werden muß. — Von der Leitung und Beratung der meisten und gerade der haupt-sächlichsten Kunstsammlungen ist die Wissenschaft ausgeschlossen und ihr so von vornherein der vor-nehmste Boden einer fruchtbaren Thätigkeit ent-zogen. Es ist ihr Schicksal, an diesen Anstalten, deren wahren Bildungszweck die wenigsten ihrer Vorstände anzu-geben wissen, sich durchbetteln zu dürfen. So lange man an den deutschen Unterrichtsministerien in allen Fragen der Kunstwissenschaft, seien sie nun rein geschichtliche oder die Pflege der Denkmäler betreffende, jeden beliebigen Maler eher anhört, als den Fachmann, so lange darf man sich nicht wundern, daß ein solcher Affront, wie der der Dres-dener Maler, möglich war. Die lebhafte Empfindung dieser beschämenden Stellung der ehrlichen Wissenschaft gegenüber dem offiziell vertretenen Dilettantismus der Galeriekataloge war ein vorzüglicher Grund, daß man in der Madonnen-frage eine gemeinsame Erklärung, die als solche ihr Miß-

---

erläuternden) Stellen ihrer Werke ein großes Kunstverständnis zur Genüge geoffenbart. Daß sie es aber nicht konnten ohne einen Zwie-spalt zwischen theoretischer Einsicht und praktischem Urteile fühlbar werden zu lassen, beweist gerade, wie wenig im konkreten Falle die fixierte wissenschaftliche Formel und der natürliche Kunstsinn Fühlung zu einander gewinnen können. Es ist hier nicht der Platz für weiter-gehende Erörterungen; ich wollte blos auf die Thatsache hinweisen, daß die doktrinäre Ästhetik, sowohl der ausübenden Kunst als auch der Kunstforschung, die doch in kennerschaftlichen Fragen und Quali-tätsbestimmungen gar nicht ohne prinzipielle Erkenntnismomente bestehen kann, verhältnismäßig fremd geblieben ist.

liches hatte, zu veröffentlichen beschloß. Das Programm des für 1873 in Wien beabsichtigten Kunsthistoriker-Kongresses wird voraussichtlich die Frage der sozialen Stellung der deutschen Kunstforscher eingehend behandeln.

4.

Ein elementarer Lyriker

Martin Greif

Ästhetische Betrachtungen*)

Als vor einigen Jahren die Gedichte von Martin Greif in Stuttgart bei Cotta erschienen, brachte die „Allgemeine Zeitung" als Vorläuferin vieler anderer Blätter eine geistreiche Besprechung von Professor Julius Klaiber**), welche den sensiblen Inhalt derselben und die ganze aus ihnen sprechende poetische Individualität nebst ihren Grenzen treffend charakterisierte, es jedoch, gleich den vielen seither erschienenen Recensionen, nicht oder doch nur andeutungsweise unternahm, die innere Kunstform dieser Gedichte analytisch zu betrachten. Folgende kurze Bemerkungen sind zumeist aus Anregung des Klaiberschen Artikels auf dem von ihm angedeuteten Wege entstanden und sollten eine von der Kritik gemeiniglich vernachlässigte Urteilsmethode in kurzen, durchaus nicht erschöpfenden Erörterungen an den einer ästhetischen Untersuchung mehr als würdigen Greif'schen Gedichten zur Anwendung bringen.

Denn da dieselben bei scheinbar absichtlicher Vernachlässigung der herrschenden Geschmacksrichtung, also bei vollständiger Beiseitesetzung des Publikums, jeden in bewußten Formalismus übergegangenen Effekt verschmähen, dagegen ein merkwürdiges innerliches Genügen des Dichters an der probeweisen und gelungenen Äußerung seiner künstlerischen Eigenart zeigen, so möchte es sich bei ihnen zumeist ver=

*) Wien, 1872. Verlag von L. Rosner.

**) Gymnasiallehrer, Studienrat, Publizist und Nachfolger Th. Vischers an der technischen Hochschule in Stuttgart, geb. 22. März 1834 im Kloster Schönthal, gest. am 14. September 1892 in Steinach bei Innsbruck auf einer Gebirgsreise. Klaiber war mit Mörike eng befreundet. Seine zahlreichen Aufsätze und Vorträge sind nicht gesammelt. Seine Hauptschrift „Hölderlin, Hegel und Schelling" erschien 1877. A. d. H.

lohnen, von der herkömmlichen Weise des Kritisierens abzuweichen, einmal den Stoff zu verleugnen und nur die Kunst zu beurteilen, uns die besondere Methode des Schaffens aus den Gedichten zu rekonstruieren und so den Dichter in seinen rein künstlerischen Bahnen aufzusuchen und zu verfolgen, und nicht im Reiche der Ideen und Gefühle, die aller Welt gemeinsames Eigentum sind.

Zunächst knüpfe ich an die Stelle in jener Besprechung an, da es heißt, daß Greif „all den Stoffen, die er aus Menschenleben und Geschichte in die Poesie herübernimmt, das bloß Singuläre, das charakteristisch Individuelle recht mit Absicht ausziehe, um sich nur an das typisch Bedeutsame, an den allgemein menschlichen Kern der Erscheinung zu halten.“ Denn wirklich scheint diese Absicht dem Dichter nahe gelegen zu sein; und wenn wir daraus den Schluß ziehen können, daß er ein mit kritischer Anschauung stufenweise durchsetztes Kunstnaturell besitze, so werden wir auch nicht irre gehen, wenn wir in den Gedichten eine bewußte Opposition zu der gerade dominierenden rhetorischen und reflektierenden Poesie erkennen und hierin die Ursache ihres experimentellen Charakters finden, den sie übrigens nicht zu ihrem Nachteile an sich tragen. Die wahre Kunst kann nicht in den Stoffen, die sie behandelt, liegen, denn diese sind aller Menschen Gemeingut, sondern sie muß in der individuellen Menschennatur ruhen und an jedem Stoffe geübt werden können. Auch ohne den Reiz des Stoffes muß die Kunst als solche interessant sein, und wenn jemand, sei es aus reiner Anlage oder aus kritischer Absicht, oder, wie es hier der Fall zu sein scheint, aus beiden Ursachen zugleich sich nicht äußerlich bedeutsame Gegenstände und Vorgänge zur poetischen Bearbeitung wählt, so sind wir natürlich nicht im mindesten berechtigt, solche Leistung für gering zu achten oder deswegen für poesielos zu halten, weil es jetzt gerade Mode ist, durch den interessanten oder neuen Stoff, den

man auf fast mathematischem Wege durch Ausschließung alles Dagewesenen gewinnen kann, und durch das oft gemütlose Spiel einer kühlen Phantasie zu wirken. Ob man damit aber mehr erreicht, als eben jede Mode, dürfte fraglich erscheinen. Kunst und Poesie ruhen im Menschen, und mögen sie nun als kombinierende Erfindung, die sich in den natürlichen Formen bewegt, oder als bloße geläuterte Anschauung des Vorhandenen zu Tage treten, mögen sie Einzelerscheinungen in ihre resultierenden Grenzen bannen oder auf deren Individualitätsbestreben geduldig und wachsam eingehen, mögen sie, um es mit einem Worte zwar unklarer, aber populärer auszudrücken, als Idealismus oder Realismus auftreten, — immer können sie nur an einem außer ihnen liegenden Gegenstande, Gedanken oder Hergang zum Ausdrucke kommen. Die Eigenschaften aber dieser Objekte, welche sie beleuchten, können uns keinerlei Aufschluß über die Stärke des Lichtes geben, unter dessen Wirkung sie aus ihrer Umgebung abgehoben, aus ihrer Gewöhnlichkeit zu einer bedeutsamen Erscheinung isoliert werden. Freilich ist nicht zu leugnen, daß auch in der Wahl des äußerlich Interessanten, in der Kombinierung des Gegenständlichen, wodurch Gedichte mehr oder minder zu einer unterhaltenden Lektüre werden können, sich ein bestimmter Kunstsinn, ein poetischer Geist, ein positiver Charakter zu äußern vermögen; doch komplementiert eine solche dichterische Eigenschaft mehr den Schriftsteller als den Lyriker, für welchen sie nur von sekundärer Wichtigkeit und durchaus keine elementare Bedingung ist. Die Greif'schen Gedichte werden nun gerade dadurch so interessant, daß sie entkleidet sind von allen Nebenabsichten, daß in ihnen eine nur künstlerische Anschauung waltet, die sich durch nichts beirren läßt, die durch keinen sogenannten guten Stoff geblendet, durch keine großklingende Phrase, die sich ihr herausfordernd in den Weg stellen möchte, zu leerem Pathos verleitet wird, sondern, sich rein in dichterischen Zwecken

bewegend, auch das an sich Unbedeutende als erkannten Teil eines großen Geistigen durch die Kunst zum höchsten Interesse erhebt und allem, worauf sie sich erstrecken mag, eine Bedeutsamkeit verleiht, welche die vom Gewande der Poesie nicht umklärte Natur nicht hat, wenn sie auch, sei es durch Zufall oder durch jene überlegende Anordnung des menschlichen Verstandes, die wir so gerne mit der wirklichen Poesie zu verwechseln geneigt sind, uns als von Geist und Ordnung zu einem höheren Verständnisse erhoben scheinen mag.

Eigentümlich ist diesem Dichter vor allem die Vermeidung des Leidenschaftlichen. Von der ruhigen oder wenig bewegten Oberfläche hofft er mehr in die Tiefe der Erscheinung dringen und deren Totalität zu Tage fördern zu können, hofft er die vielen feinen, zwischen den Haupttönen liegenden Stimmungsunterschiede, von denen er ein besonderer Freund ist, zu belauschen. Besonders in seinen kleinen Liedern ist die Schärfe zu bewundern, mit welcher eine schnell vorübergehende Zuständlichkeit erfaßt und zu einem bleibenden Eindrucke von äußerster Wahrheit gefesselt, wie eine Empfindungsnuance von verflüchtigender Feinheit sorgfältig durch ein zwei- oder dreistrophiges Gedicht festgehalten wird, ohne daß das Bild verrückt, ohne daß der darauf ruhende Duft verwischt, ohne daß der einmal angeschlagene Ton von einem anderen durchbrochen würde. Die zufällige und, wie es scheint, plötzliche Entstehung solcher tiefgreifender, lange in der Seele nachzitternder Klänge mag wohl am gleichgültigen Stoffe, an einfachen menschlichen Vorgängen und herkömmlichen Naturbildern stattfinden; denn um solche poetische Anregungen zu erfahren, braucht man weder Situationen noch Scenerien zu erfinden. Das künstlerische Stilbestreben des Dichters reinigt die anregende Natur von allen partikularistischen Zufälligkeiten und fühlt den individuellen Charakter und die natürliche Intention einer Erscheinung auch unter der Masse des Nebensächlichen und aller den Totaleindruck trübenden

Teile heraus. Solche kleine Kabinettstücke, harmlos und einfach in ihrem Inhalte, groß in ihrer Kunst, tragen denn auch den Eindruck ihrer Entstehung an sich und erwecken neben der oft sehr kombinierten Stimmungsmischung auch noch das deutliche Bild ihrer äußeren Veranlassung. Es sind Empfindungsfragmente, kleine Stückchen reinen Metalls von natürlichem Wachstum, wie sie der Dichter nicht umfangreicher vorgefunden hat in dem Bergwerke der Seele. Er hat sie aufgesucht im Gemüte und kunstreich ausgeschieden aus dem Chaos der Empfindungen; er hat sie nicht mit anderen ihresgleichen verbunden und umgegossen in verständige Gedankenformen einer längeren logischen Reihe, sei es, daß er fürchtete, durch Verarbeitung mit einem fremden gegenständlichen Substrat die Stimmung zu verlieren, sei es, daß es ihm an der Kraft zur Kombination von inhaltlich interessierenden Vorgängen aus den geschichtlichen Elementen des menschlichen Daseins gebricht. Er hat sie vor uns hingelegt, wie einzelne Perlen, aus dem Grunde geholt und von der Muschel gelöst, nicht aber als geordnete Bänder und Ketten, von überlegender Hand zu reichem, wirkungsvollem Schmucke zusammengefügt.

Mittagsstille.

Am Waldsaum lieg' ich im stillen —
Rings tiefe Mittagsruh;
Nur Lerchen hör' ich und Grillen
Und summende Käfer dazu.

Die Falter flattern im Kreise,
Kein Blatt rührt sich am Baum;
Die Gräser beugen sich leise —
Halb wach' ich, halb lieg' ich im Traum.

Am See.

Die Ufer erheben
Sich dämmernd umher,
Die Berge, sie streben
Ins wolkige Meer.

Ein Kahn noch durchschneidet
Die dunkelnde Flut;
Die Sonne verscheidet
Und sinket und ruht.

In dieser Art zeichnen sich noch viele kleine Landschaftsstücke aus, die freilich jenen Leuten nicht genügen können, welche auf je eine Strophe Bild eine Strophe Seele verlangen, die gewohnt sind, auf ein abgeschriebenes Stück Natur die gleiche Quantität symbolischer Nutzanwendung aufgeklebt zu sehen, welche nicht begreifen, daß der Künstler die seelische Anregung, welche er von der Natur empfängt, total und ungebrochen nach außen widerspiegeln kann, ohne über den Prozeß in seinem Innern reflektiert zu haben. Rembrandts meisterhafte kleine Radierungen, die man trotz der nichtssagenden Gegenstände, an denen hier die höchste Kunst geübt ist, für so außerordentliche Meisterwerke hält, entbehren der sogenannten Erfindung und sogar der äußerlichen Treue; im höchsten Grade aber besitzen sie Wahrheit, nämlich die Wahrheit einer allgemein gültigen geistigen Anschauung, wie sie bewußt oder unbewußt, rein oder getrübt in jedem Menschen lebt. Dort wie hier finden wir, daß ein großes Stilprinzip die eigenwillige Erscheinung in ihre äußersten Gänge geduldig verfolgt und den Lebensfonds derselben fast ohne Abfall zu Tage fördert und uns dabei die Gesetze kennen lehrt, nach denen eine naturphilosophische Intuition im Menschen wirkt. Was wir in der bildenden Kunst längst als berechtigt anerkannt haben, was uns in Schumanns minutiösen Musikstücken bereits nicht mehr auffällt, wollen wir in der Poesie nur zögernd anerkennen, obwohl uns Goethe und Heine schon manchmal diesen Weg geführt haben.

Mehr als alle komplizierten, dem Geiste schwer umfaßbaren Kunstwerke führen solche einfache Proben von Formerfassung und Gefühlserguß, gleichwie kurze Muster künstlerischen Schaffens, naiv in der Anschauung, unvermischt in

der Intention, den begierigen Forscher, der mit dem Lichte der Spekulation die rätselhafte Künstlerseele zu ergründen bemüht ist, weit hinein in die verschwiegensten Ordnungen des Intellekts. Vor allem aber stellen sie ihm lebhaft die wichtige Frage vor die Seele nach der symbolischen Eigenschaft aller sinnenfälligen Formen für das Menschengemüt, die rätselhafte Thatsache von den stehenden psychischen Werten unteilbarer Einzelerscheinungen in räumlicher wie in zeitlicher Existenz. Denn soweit der Ursprung der Kunst (im Sinne der Veranlassung zur Kunst) außer dem Menschen in sinnenfälligen Erscheinungen, den Objekten seiner Auffassungskräfte, gesucht werden darf, scheint er auf einer (vielleicht endlichen) Reihe primärer Formen der Sinnenwelt zu beruhen, welche im Gemüte als unzerlegbare Grundempfindungen reflektiert werden und gleichsam das Alphabet des künstlerischen Vorstellungsvermögens ausmachen. Diese Urbegriffe für die Anschauung und Urtypen des Empfindens sind ganz unabhängig von der Verschiedenheit der Sinne; denn die sinnlich verschiedensten Formen können sich im geistigen Eindrucke decken, in einem einzigen Typus des Empfindens zusammentreffen. Auch mögen diese uranfänglichen Gefühlsformeln die elementaren Bestandteile aller Gemütsvorgänge bilden, da diese zwar abstrakt und als selbständige Schöpfungen des Subjektes erscheinen, sich aber ohne sinnliche Veranlassung nicht denken lassen und von der Kunst mit sinnlichen Mitteln als Form dargestellt werden. Freilich kann bei diesem Intuitionsprozesse der Prioritätsstreit zwischen der passiven Form und der aktiven Empfindung, die sich zu einander verhalten wie Veranlassung in der Zeit und Ursache in der Idee, nicht entschieden werden, da sie zur Entstehung der künstlerischen Formel sich gegenseitig Ursache und Wirkung, demnach als Einzelbegriffe undenkbar sind und eine doppellösige Antinomie konstruieren lassen. Ebensowenig kann eine aufrichtige Metaphysik entscheiden, ob

die Eigenschaftsbegriffe, mit denen der intuitive Intellekt arbeitet, transscendentale Auffassungsformen (a priori), unter denen er die Erscheinungen verstehen lernt, oder ob sie nicht vielmehr (a posteriori) Produkte der Empirie und unbewußten Übereinkommens, also durch den Mechanismus der Sinne konkret bestimmte Formen der allgemeinen Urteilskraft seien, so daß die Gleichartigkeit der Wirkung auf die Individuen nur auf der Gleichartigkeit der Ursachen, nicht auf einer generellen Intellektanlage beruhen würde. — In diesen unerforschten Tiefen des Geistes, wo sich alle Reflexion verwirrt und der Mensch sich als hilfloses Naturprodukt empfindet, wo seine Spekulation vergebens am Nabelbande reißt, das ihn seiner ewigen Mutter verbindet, und stoßweise sich anstrengt, um objektive Stellung zum menschlichen Sein zu gewinnen oder doch einen Lichtblitz über dasselbe zu erhaschen, dort, wo der Philosoph die Zügel verliert und gerne pantheistischen Phantasien verfällt — dort ist die Grenze der unangetasteten Freistatt aller Intuition, in welcher der Künstler, der Dichter schafft. Was er dort unten an den Quellen des Daseins erlauscht, was er der sich offenbarenden Natur an ewigen Wahrheiten abgerungen, was er hoch an die Oberfläche bringt vor die Sinne der Menschen, ist das Kunstwerk, eine fortgesetzte Lösung des Welträtsels und doch selbst ein Rätsel, — dem Gemüte, das die große Heimat ahnt, ebenso wahr, als dem Verstande ewig unbegreiflich. Aus den einfachen und reinen Schöpfungen aber, die aus der Tiefe der Künstlerseele aufsteigen, sucht der Philosoph die zusammengesetzten und vermischten zu erfassen bis hinauf zu jenen kühn und reich verbundenen Werken, die ein gewaltiger Geist erstaunlich gefügt. Und deshalb sind es gerade diese kurzen, tiefgründigen, ohne reflektive Absicht unbewußt hervorgebrochenen Stimmungslaute unter Greifs Gedichten, welche die ästhetische Analyse so verlockend anziehen und sie hier, wo sie plötzlich wie durch ein Naturereignis eine weite

Perspektive in das seelische Leben eröffnet, hoffen lassen, am Konkreten die Gesetze des Allgemeinen näher bestimmen zu können.

Wir sehen in diesen Gedichten die Natur wie den Menschen in der Natur mit gleicher Wahrheit behandelt. Eine dogmatische Anschaulichkeit der Bilder begleitet uns von Zeile zu Zeile, deren Ursprung wir vergeblich in den Worten suchen. Diese Illusion der Erscheinung entsteht entweder aus der Fügsamkeit, mit welcher die Einzelerscheinungen sich unter ein umfassendes Stilgesetz subsumieren lassen, wie in den Gedichten „Die Schnitterin" und „Frauengemach", oder wo solches unmöglich ist, aus einem näheren Eingehen auf das Gegenständliche, wie in den Gedichten „Des Wanderburschen Abschied" und „Die heilige Barbara".

Die Schnitterin.

Vor einem grünen Walde
Da liegt ein sanfter Rain,
Da sah ich auf der Halde
Ein rosig Mägdelein.

Die fährt mit ihrer blanken,
Geschliffnen Sichel 'rum
Und mähet in Gedanken
Die schönsten Blümlein um.

Kuckuck ruft immer weiter
Ins Holz den ganzen Tag
Und alles prophezeit er,
Was ihr gefallen mag.

Frauengemach.

Aus Nischen und aus Rahmen
Winkt Götterheiterkeit;
Zwei junge, schöne Damen
Vertreiben sich die Zeit.

Die eine hebt vom Spiegel
Die Augen süß und mild;
Der Gott mit kleinem Flügel
Zeigt lachend ihr ein Bild.

Die andre kränzt am Tische
Ihr schönes Haar in Ruh';
Amor, der plauderische,
Reicht Blumen ihr dazu.

In einem goldnen Ringe
Wiegt sich ein Papagei
Und schwatzt viel tolle Dinge —
So geht der Tag vorbei.

Des Wanderburschen Abschied.

Auf luft'ger Höh' alleine
Ein Wanderbursche steht,
Grad wie im Abendscheine
Die Sonne niedergeht.

Am Fuße vom Gebirge
Erglänzen Stadt und Au,
Den Hahn auf jeder Kirche
Erkennt sein Blick genau,

Und dort die Pappelbäume
Am Weg nach Dorf und Mühl' —
Da kommen ihm der Träume
Und auch der Thränen viel. ꝛc. ꝛc.

Sehen wir nun, wie der Dichter sein Bildungsmaterial die Sprache, behandelt; denn schließlich ist es doch die Bedeutsamkeit des sprachlichen Ausdruckes, dem er die größere oder geringere Wucht seiner Gedanken, die Anschaulichkeit seiner Bilder verdankt. Hier scheint nun auch sein eigentliches Feld, auf dem er sich mit größter Freiheit bewegt; denn vom Choralstile angefangen bis herab zu einem schon dem Dialekt verwandten Volksliederton, in dem er sich ganz besonders heimisch fühlt, zeigt er eine gesunde, ganz selb-

ständige und eigenartige Fühlung mit seiner Muttersprache, und für sein Verständnis für die ursprüngliche Bedeutung, mögliche Anwendbarkeit und Fortbildungsfähigkeit der Worte und die in den gesetzlichen Grenzen der Sprache zulässigen Wendungen des Satzbaues bietet fast jedes Gedicht Beispiele. Wie jeder berufene Künstler seine Werke schon vom Schöpfungsmomente an mit den technischen Mitteln seiner Kunst denkt und gar nicht anders denken kann (worin er sich eben von allen gemischt angelegten Naturen unterscheidet), so hat auch Greif seine Gedichte schon im sprachlichen Ausdrucke gedacht. Deswegen ist seine Sprache weder nüchtern noch affektiert, sondern immer wahr und deckt stets den Gedanken, den sie so unmittelbar ausdrückt, daß, wenn auch ein begrifflicher, so doch kein mechanischer Kausalnexus zwischen ihnen zu bestehen scheint. Die Sprache ist in und mit dem Gedanken entstanden und nicht erst die Übersetzung desselben in das zur Mitteilung an andere notwendige Verkehrsmittel der Menschen. Die poetische Sprache, welche in der deutschen Dichtung im Volksliede und bei Goethe wohl am vollendetsten auftritt, weicht nicht nur in usueller Beziehung, sondern auch in der Bedeutung der Worte und Ausdrücke ganz wesentlich von der prosaischen Schriftsprache ab, da denselben wesentlich andere, vor allem viel umfassendere Werte in der Vorstellung anhängen. Die ganz eigene, typisch vereinfachte Welt, welche sich die poetische Phantasie im Laufe der Zeiten geschaffen und bevölkert hat mit einer Art von fahrendem Volk, das von ebenso einfachen als entschiedenen Trieben beseelt wird, hat eine parallele Reduktion des komplizierten Sprachgewirres für den poetischen Sprachgebrauch veranlaßt und ist Ursache einer an das Formelhafte streifenden Herkömmlichkeit und Stabilität der poetischen Phraseologie. Die Sprache der Dichtung arbeitet also mit oft sehr kombinierten Vorstellungsformen, deren einfacher Ausdruck längst feststeht und ihr gestattet, mit wenig Mitteln so un-

endlich viel auszudrücken, mit einem einzigen Worte ganze Welten von ungemessener Weite zu eröffnen. Wie mit einem Zauberschlage bemächtigt sie sich der Phantasie des Lesers und übt an ihr ihre abgründige Gewalt.

Die Regel, daß der Dichter neue Reime suchen müsse, um heutzutage noch ein ordentliches Gedicht zu machen, daß man „vergehen" und „verwehen", „Herz" und „Schmerz" 2c. nicht mehr als Reime gebrauchen dürfe, kennt Greif nicht. Vielmehr verschmäht er neue und fremdklingende Reime, die fortwährend die notwendige Raschheit in der Wirkung des bildlichen Eindruckes unterbrechen, und will nichts wissen von dem prunksüchtigen Kunstmaterial als solchem, welches eines sensitiven Zusammenhanges mit dem Inhalte entbehrt. Er gebraucht meistens herkömmliche Reime, weiß sie aber so zu verwenden, daß sie immer auf den rhythmischen Verlauf des Gedichtes befördernd wirken und, ohne sich dem Ohre aufzudrängen, die musikalische Seite desselben markieren, so daß sie als die Hauptträger der in der jeweiligen Stimmung bedingten Klangfarbe und Klangfülle zugleich erscheinen. Seine Reime sind die emsigsten Arbeiter in der Herstellung des Totaleindruckes, sein bevorzugtes Kunstmittel, womit er all die feineren Komplexionen des Gefühlslebens zum Ausdrucke bringt. Als Beispiel dieser anspruchslosen, aber sehr verständnisvollen Behandlung des Reimes mögen die letzten Strophen des Gedichtes: „Resignation" dienen, die ein Goethescher Fluß auszeichnet:

Jeder Wehruf ist verschollen,
Jede Klage ist verweht,
Wo mit seinem wechselvollen
Los ein neu Geschlecht ersteht:

Andrer Jugend goldne Tage,
Andern Alters steile Bahn,
Neue Freude, neue Klage —
Alles hebt von neuem an.

In vielen Gedichten tritt ein klangvoller Reim in systematischer Verwendung, ich möchte sagen als maßgebende Tonart auf. Die Ballade „Der Königssohn“ enthält sieben sechszeilige Strophen, in denen die zweiten und fünften Zeilen durch das ganze Gedicht mit dem gleichen Reime schließen, die ersten und vierten zu diesem Reimlaut in Assonanz stehen und die dritten und sechsten wechselnd reimen. Noch dazu ist der dominierende Reimvokal das lang nachklingende a, so daß durch diese durchgehende Tonart eine Einheitlichkeit der Wirkung und eine Getragenheit der epischen Stimmung erzielt wird, welche mit der sagenhaften Wunderbarkeit des Stoffes in merkwürdigem Einklange steht. Es lauten z. B. die letzten Strophen:

Und den kühnen Gast
Mit dem scharfen Stahl
Er erschlug.
In den Marmorsarg
Aus dem Marmorsaal
Man ihn trug.

Aber lang erklang
In dem hohen Saal
Schwert und Schild;
Abends lag im Sarg
Nebenan ein schmal
Frauenbild.

Und der Erb entkam
In ein wildes Thal,
Kehrte nie.
Und der König starb
Nachts im hohen Saal —
Nicht zu früh.

Das gleiche Prinzip in geringerer oder ausgedehnterer Anwendung kommt in einer großen Anzahl der Gedichte zum Vorschein, hauptsächlich aber in „Sonntag auf dem Meere“,

„In der Sierra“, „O stolzes Lieb“, „Das Häuschen an der Waldspitze“, „Der Ring“, „Das zerbrochene Krüglein“, welch letzteres noch hier stehen möge:

Das zerbrochene Krüglein.

Ich hab' zum Brunnen ein Krüglein gebracht,
Es ging in Scherben.
Mein Schatz verließ mich über Nacht,
Und ich möcht' sterben.

Ich geh' zum Brunnen gar nimmer mehr —
Mag einer werben!
Sein Schiff ist wohl schon weit im Meer,
Und ich möcht' sterben.

Im Satzbau ist ihm manche sonderbare Rückung eigen, sei es, daß er dadurch den Eindruck eines Vorganges charakterisieren will, oder daß er die treffende Einfachheit eines Ausdruckes, die er nicht aufgeben mag, nicht anders mit dem gesetzten Rhythmus verbinden kann. So z. B. in der ersten Strophe des Abendliedes, das überhaupt hier abgedruckt sei, weil es an Feinheit, Kraft und Adel der Empfindung unter die besten des Buches gehört und ein Beweis ist, wie der Dichter seine reiche Erfindung nicht auf den Stoff, sondern auf die feine und vielfältige Benützung der Kunstmittel, womit er den schon vorhandenen einfachen Inhalt zum wahrsten Ausdrucke zu bringen gedenkt, verwendet:

Abendlied.

Schallendes Hämmern
Tief unten im Thal,
Streitendes Dämmern
Mit sterbendem Strahl.

Nahe wie ferne
Der Glocken Geläut,
Leuchtende Sterne
Am Himmel zerstreut.

Frieden und Schlummer,
Ihr kehret nun ein,
Scheuchet den Kummer
Und löset die Pein.

Aber nicht nur im Reime und im Satzbau, sondern auch im Rhythmus sehen wir ihn über einen großen Reichtum an Kombinationen gebieten und die geistige Bewegung der Gedichte bis in die letzten Spitzen verfolgen, ohne daß er dabei die notwendige Einheit des technischen Rahmens vergißt, in welchen er die Einzelerscheinungen ordnet. Hierher gehören die schönen Gedichtchen „In der Fremde“ und „Das kranke Mädchen“, in welchem die bald verhaltene, bald hervorquellende Unruhe des Gemütes und die Romantik der Situation im Rhythmus ihr treues Abbild finden.

Das kranke Mädchen.

Donner in allen Bergen schallt —
„Alte Hexe, was willt im Wald?“
Kräuter suchen, du bleiches Kind,
Süß und bitter,
Herb und lind;
Stärker duftet im Gewitter
Heilsam Kraut.
Fehlt es an Schlaf und rechter Ruh?
Habe schon mancher, so bleich wie du,
Etwas gebraut.

Wolltest ein Pflänzlein suchen aus
Und mir ein Tränklein braun daraus. —
Doch ich glaub', es hilft nicht mehr:
Schon zu lange
Und zu sehr
Quält es mir das Herz so bange
Und so wild;
Und ich glaub', kein Pflänzlein im Wald
Heilt mein Herze, kommt er nicht selber bald
Hilfreich mild.

Wüßt dir, armes krankes Kind,
Wohl ein Kräutlein, das heilt geschwind,
Wächst an einem stillen Ort.
Eingegraben,
Balde hinfort
Wirst du's auf dem Herzen haben —
Kirchhofgras.
Still mit all der trauernden Pein,
Stille wird es da um dich sein.
Glaubst du das?

Wo sich der Dichter aber, wie in den längeren Balladen, ein einfaches jambisches oder trochäisches Versmaß gesetzt hat, weiß er die feinen Abstufungen in der Bewegung des geistigen Inhaltes durch die Gliederung des Satzbaues und durch eigentümliche sprachliche Wendungen des selteneren Sprachgebrauches auszudrücken. Hauptsächlich ist ihm eine geschickte Benützung der Frage und Antwort eigen und in den Balladen wird die notwendige Steigerung gegen das Ende gerne durch die Häufung der Fragen erzielt. In dem Gedichte: „Der Wanderer und der Bach" gestaltet sich dasselbe Prinzip zu einer wunderbaren Mischung von Beweglichkeit und nachdenklicher Ruhe. Als Beispiele mögen hier stehen die letzten Strophen der Ballade:

Das heiratslustige Mägdelein.

Was pickt dort in der Stubenwand?
Das ist der Totenwurm.
Was läutet übers fahle Land?
Das ist die Glock vom Turm.

Was graben sie so emsig dort
Ums eingesunkne Mal?
Wem geben sie im Schlummerort
So spät ein Ruhgemahl?

Was bringen sie durchs Kirchhofthor
Auf schwarzer Bahr' herein?
Wem singen sie den Sterbechor? —
Jungarm dem Mägdelein.

und:

Der Wanderer und der Bach.

Wohin, o Bächlein, schnelle?
  „Hinab ins Thal.“
Verweil' mit deiner Welle!
  „Ein andermal.“

Was treibt dich so von hinnen?
  „Ei, hielt ich je?“
Willst du nicht ruhn und sinnen?
  „Ja, dort im See.“

Bist du schon gram der Erden?
  „Ich eile zu.“
Du wirst schon stille werden!
  „Nicht minder du.“

Die große Leichtigkeit und Freiheit, mit welcher seine Sprache den Volkston beherrscht, zeigt, wie sehr seine Phantasie zum Volksleben inkliniert und nach dieser Seite hin vertieft und durchgebildet ist. Auf diesem Boden schafft er seine besten Gedichte, deren Tenor vielleicht zwischen den volkstümlichen Uhlands und den urbaneren Mörikes die Mitte hält. Sie allein schon lassen uns hoffen, daß die einmal durchgemusterte und vervollständigte Sammlung gleich den Werken der Genannten dem poesieverständigen deutschen Volke ein bleibendes geistiges Besitztum, ein liebes Hausbuch voll Poesie und feinsinniger Anregung bilden werde. Zwanglos und wahr, wie sie den beobachtenden Sinnen entgegenkommen, sind in diesen Gedichten die Situationen erfaßt, von dem nachquellenden Gemüte mit einschneidender Willensstärke durchempfunden und von des Dichters Kunst in erschöpfender Darstellung versinnlicht. Die Gestalten sind bei oft geringer Plastizität gewählt aufgefaßt und in ungesuchter Charakteristik scharf umrissen und samt ihrer Umgebung koloristisch fein, groß und durchaus einheitlich wiedergegeben. Als Proben

solcher Gedichte lese man: „Der Zweifler“ und „Morgentrunk“. Obwohl man bei solchen meisterhaften Bildern die Sprache als das bescheidene Bildungsmaterial vergißt, das sich in der Erfüllung des geistigen Zweckes verzehrt hat, so kommt man doch bei näherem Betrachten zur Erkenntnis, daß in der feinen und geistvollen Verwendung des beweglichen Mittels mehr als in der ursächlichen Erfindung die Bedingungen zu suchen sind für die ergreifende Ausdrücklichkeit der Situation, für die Kraft und den Reichtum des Eindrucks auf Gemüt und Phantasie.

Der Zweifler.

Oft beim letzten Abendschein
Schleich' ich in die Kirchen ein.

Durch die kleine Hinterpfort'
Tret' ich an den Gnadenort.

Auf das Treiben wirr und hohl
Thut die Stille ach! so wohl.

Durch die Fenster lang und schmal
Fällt der letzte Sonnenstrahl.

Das ich oft verlästert wild,
Starr' ich an, das Kreuzesbild.

Sehnsuchtbang ist mein Gefühl,
Weinend sitz' ich ins Gestühl.

Morgentrunk.

Noch einen Trunk im Bügel —
Wir haben Zeit.
Noch liegt auf Hald' und Hügel
Die Dunkelheit.

Heda! Drei fremde Gäste
Begehren Wein,
Dürft' Malvasier der beste
Und feinste sein.

Da möcht' man ja verfrieren
Vor Näß' und Reif —
Jetzt hör' ich was sich rühren —
Ich bin ganz steif.

Könnt' kaum die Lippen brauchen
Am Mägdelein;
Mit kohlenschwarzen Augen
Bild' ich mir's ein.

Herr Gott, wie gram und graue
Kommt's da heraus!
Bist du die einz'ge Fraue
Im ganzen Haus?

Hätt' mir ein Kind kredenzet
Früh vor der Schlacht,
Dem kühn das Auge glänzet
Voll Jugendmacht:

Da wichen Träum' und Sorgen
Von selbst zurück;
Doch eine Spinn' am Morgen
Die bringt kein Glück.

Schenk ein in Teufelsnamen
Dein matt Gewächs;
Gieß zu, wir sagen Amen,
Wenn's langt, du Hex.

Mach nur das Gläschen voller;
Hab' schon verschnauft.
Thut nichts dem alten Koller,
Wenn's 'nunterlauft.

Den Weg zurück wir reiten
Zur Abendstund,
Wenn's all ist mit dem Streiten
Im Heidegrund.

Dann zahlen wir dich gerne
Mit reichem Zins;

Der Vollmond und die Sterne
Sind unsre Münz.

Dann trinken wir wie Grafen
Und reiche Kerl
Und wöllen bei dir schlafen,
Bildschöne Perl.

Und will's uns nimmer kehren
Und singen lan,
So jagen unsre Mähren
Mitnander an.

An ihren blut'gen Weichen
Kennt ihr die drei,
Vom Graus an unsern Leichen
Noch wild und scheu.

Dann denk', wir schlafen drunten
Im Heidegras,
Dann laß dir's selber munden
Aus diesem Glas.

Doch nein, ich will's zerschellen
An deinem Haus.
Nach uns drei Kriegsgesellen
Trinkt keiner draus.

Da schau! grad in drei Scherben
Ging's schwache Ding!
Was gilt's, wir Dreie sterben —
Ich acht's gering.

Heida, die Morgennebel
Verziehn bereits,
Ich schlage mit dem Säbel
Um mich ein Kreuz.

Bleiben wir mit unserem Urteile auf dem allein sicheren Boden der ästhetisch-technischen Analyse, so finden wir, daß es das Hauptbestreben des Dichters ist, eine Kongruenz der sprachlichen Behandlung mit dem sachlichen Inhalte der Gedichte aufzufinden und sowohl durch den Klang in der Silben-

folge, wie durch Reimverschränkung und rhythmische Bewegung eine den gegebenen Zuständen und Vorgängen genau entsprechende Basis herzustellen, um sich auf diese Weise schon in der Anlage eine einheitliche Stimmung zu sichern. In dieser Hinsicht sind die Gedichte offenbar mit großer Sorgfalt gearbeitet, vielfach überlegt und mit feiner kritischer Kenntnis in allen Teilen abgewogen und auf ihre Wirkung berechnet; und vielleicht ist uns manches Gedicht vorenthalten worden, weil für dasselbe eine technische Basis fehlte, die seinem Inhalte in allen Teilen entsprach. Freilich muß man diese Seite des künstlerischen Schaffens kennen und verstehen, um sie überhaupt an Gedichten aufzufinden und als ein Stilbestreben der künstlerischen Natur zu würdigen, welche in die feinsten Lebensbedingungen einer Erscheinung niedersteigen will, ohne ob der Fülle des Details ein höheres Einheitsgesetz zu verlieren, noch irgend einem Teile um eines anderen willen Gewalt anzuthun. Wer gewohnt ist, Gedichte nur nach ihrem Gedankeninhalte und nach ihrer sogenannten sprachlichen Vollendung zu beurteilen, wird sich allerdings nicht die Mühe geben, solche in der Form ausgesprochene Sensibilität aufzusuchen oder an solch rein künstlerischem Gefallen ein Verdienst zu finden; denn es entgeht ihm, der an der Reflexion des Inhaltes seinen Verstand üben möchte, die vielleicht größere vorausgegangene Reflexion des Schaffens; und wenn er nicht gerade einmal von der intensiv angeschlagenen Stimmung eines Gedichtes gepackt und genötigt wird, ihrem Grunde, soweit er sich äußerlich faßbar zeigt, nachzuspüren und so die tiefere Absicht des Dichters in der Anlage zu entdecken und die relative Weisheit der Anordnung zu erkennen, so ist an seiner kritischen Kapazität jede feinere Stimmungsnuance und jede prinzipielle Stilerkenntnis des Dichters verschwendet. Aber man dichtet ja nicht für die Kritik, weder für die wahre noch für die falsche, sondern für verständige und empfindende Menschen, die eine

künstlerische Schöpfung unbefangen auf sich wirken lassen, ohne sich über die Ursachen ihres Wohlbehagens oder Mißfallens Rechenschaft geben zu können oder zu wollen.

Von den Mängeln des Buches habe ich nun nicht gesprochen. Auch sie fehlen nicht und ließen sich vielleicht als die Kehrseite der uns vorliegenden künstlerischen Individualität nicht minder in systematischer Weise betrachten, obwohl der Dichter fortwährend mit geschickter Umgehung der Schwächen in seiner poetischen Natur arbeitet und den Stoff immer so zu wenden bemüht ist, daß er der kräftigen Entfaltung der ihm eigentümlichen dichterischen Vorteile scheinbar absichtslos zur Folie dient. Sie sind hauptsächlich aufzusuchen in dem Gebiete der Erfindung, der Gestaltungslust und Gestaltungsfähigkeit gegenüber dem in Natur und Leben vorgefundenen Materiale, als gleichsam dem poetischen Rohstoffe. Diese Eigenschaften sind nicht die maßgebenden Grundzüge in Greifs dichterischer Natur, sie sind seinem Anschauungsvermögen nicht koordiniert; er beschäftigt sich mehr mit der Ausscheidung und reinen Darstellung elementarer Gemütsvorgänge, einfacher Seelenzustände. Auch steht die intellektuelle Motivierung je des gewählten Vorwurfs, wie alle dem reflektierenden Verstande angehörigen Faktoren in Greifs Gedichten, durchschnittlich nicht auf gleicher Höhe mit den Leistungen seines ungewöhnlichen, stets mit positiver Sicherheit auftretenden Kunstverstandes. Hinter der erstaunlichen Kraft und unzerreißbaren Einheitlichkeit der Empfindung, die auch den zögernden Denker mit sich zieht, verbirgt sich oft eine gelockerte Folgerichtigkeit in der Gedankenführung, eine sprunghafte Thätigkeit der Phantasie. Dieser Umstand beweist für seine Individualität die Überwucherung des traumhaft arbeitenden, intuitiven Elementes über die intermittierende Herrschaft des Verstandes und giebt einen neuen Beleg für die schöpferische Selbständigkeit aller Intuition. Die Poesie erscheint hier wie eine außer dem Dichter liegende generelle

Kraft, welche unter Umständen den individuellen Intellekt mehr beherrscht, als sie von demselben beherrscht wird, welche wenigstens mit diesem immer um die Oberherrschaft streitet, so oft durch äußere Sinneneindrücke der Reiz zu einer dichterischen Schöpfung entsteht. Was sich die Metaphysik der Kunst sonst gleichsam als instruktives Präparat mühsam konstruieren muß oder sollte, eine auf das selbständige und unvermischte Urelement reduzierte Künstlernatur, stellt sich hier als gewachsene Erscheinung, ja mit einer gewissen belehrenden Blöße klar vor Augen. Es hat vielleicht nie eine Erscheinung in der Geschichte der Poesie gegeben, welche für die analytische Ästhetik interessanter gewesen wäre, als diese bis jetzt von ihr fast nicht beachteten Gedichte. Ich habe hier nur Bruchstücke einer prinzipiellen Betrachtung, fast wahllos nur Proben der kritischen Erfassung und Zerlegung einer künstlerischen Natur, durchaus kein Ganzes gegeben, habe beispielsweise den sinnlichen und ausmeßbaren Ideenkreis des Dichters kaum berührt. Ich habe mit Absicht unscheinbare, äußerlich uninteressante Beispiele ausgewählt, um von jenen Lesern, welchen es an dem nötigen Grade wahren Kunstempfindens oder an ästhetischer Distinktionsfähigkeit fehlt, lieber gar nicht, als mißverstanden zu werden. Für das kunstverständige Auge des Systematikers legen Greifs Gedichte eine unverfälschte Künstlernatur bis in ihre innersten Organe mit einer Offenheit und Wahrheit, Deutlichkeit und Naivetät auseinander, wie es sich der forschende Ästhetiker, dem es um eine wirkliche philosophische Erkenntnis des Kunstvermögens im Menschen zu thun ist, nicht besser, nicht interessanter wünschen kann.

Die meisten Gedichte strecken uns die frische Bruchfläche einer Empfindung entgegen und enthüllen dem erstaunten Blicke die sonst schwer erforschlichen Werkstattgeheimnisse des menschlichen Gemütes. Weil aber die Kunst hier nicht geübt ist an gegenständlich Interessantem, sich nicht versteckt unter

Elementen der Unterhaltung, welche der rechnende Verstand sonst wie einen schützenden Mantel über die unbewußten Schöpfungen der Poesie breitet, die er ihren Werken wie einen Paß fürs irdische Leben, wie einen aller Welt sichtbaren Leib zu der vom Himmel gekommenen Seele mitgiebt — weil dies bei Greifs Gedichten nicht der Fall ist, so werden sie auch fernerhin ihre richtige Würdigung wie bisher nur langsam, aber sicher, in einem stets weiteren, aber von vornherein gewählten Leserkreise finden. Und dazu einiges beizutragen, habe ich, vielfachen Wünschen entsprechend, diese vorderhand noch aphoristischen Beobachtungen niedergeschrieben.

5.

Karl Rottmann

Biographische Skizze*).

Oben malt er eine schöne Sonne,
Die mir in die Augen mächtig glänzte,
Und den Saum der Wolken malt er golden,
Ließ die Strahlen durch die Wolken dringen
Malte dann die zarten leichten Wipfel
Frisch erquickter Bäume, zog die Hügel,
Einen nach dem andern, frei dahinter;
Unten ließ er's nicht an Wasser fehlen,
Zeichnete den Fluß so ganz natürlich,
Daß er schien im Sonnenstrahl zu glitzern,
Daß er schien am hohen Rand zu rauschen.
Goethe.

Die deutsche Landschaftsmalerei am Ende des vorigen, am Anfange unseres Jahrhunderts arbeitete in den längst ausgefahrenen traditionellen Bahnen, welche mehr denn ein Jahrhundert früher von den holländischen und französischen Meistern betreten worden waren und den Höhepunkt dieses Kunstzweiges bezeichnet hatten. Die landschaftliche Poesie der Maler wurzelte nicht mehr in der Natur, sondern in den Bildern älterer Meister, und mit schwächlicher Empfindsamkeit und modischem Eklektizismus schuf man wilde und einsame Landschaften wie Salvator Rosa, heroische wie Poussin, idyllische wie dessen schwächere Nachkommen, romantische wie Ruysdael und Everdingen. Am meisten aber beherrschten den Geschmack in der Landschaftsmalerei die Werke der Jan Both und Berghem einerseits, der Millet und Glauber andrerseits, bei zunehmender Verkümmerung des idealen Inhalts und zunehmender Erstarrung einer lebendigen Naturbetrachtung. Soweit es bei dem herkömmlichen Formalismus und ohne unmittelbare Anregung von der Natur möglich war, wirkten noch gute Maler wie Kobell

*) Friedr. Bruckmann's Verlag, München 1873. 12 S. 8°. Preis 75 Pfg.

und Dorner, gestützt auf eine von langer Hand her ererbte Geschicklichkeit, welche weniger ihr Eigentum als das einer hundertjährigen Schule war, in der eben das letzte Lebensfünkchen verglimmte. Dieser Rest technischen Geschicks ging aber merkwürdig rasch zu Grabe, und er mußte es, wenn eine neue mit Leben begabte Landschaftsmalerei entstehen sollte, die von den Künstlern nur im Schweiße ihres Angesichts errungen werden konnte. Es mußten wieder Leute kommen, welche der Natur mit naivem Gemüte, mit gewissenhaftem und untrüglichem Auge gegenüberstanden und mit einer aus diesen Eigenschaften entspringenden Unbeholfenheit in der Wiedergabe mühevoll arbeiteten. Großes technisches Geschick involviert niemals große Intentionen, so nahe der Gedanke läge; aber in der technischen Unbehilflichkeit bei großen Intentionen liegt der treibende Stachel zur raschen Vervollkommnung. Schrittweise muß jede neue Bahn geebnet werden; naive, aber starke Geister sind hierzu nötig.

Mit Carstens beginnt nach der gewöhnlichen Annahme die moderne Historienmalerei, welche sich entschlossen vom geläufigen Herkommen lossagte und gegründet auf erneutes Studium der Natur und auf den vergessenen reinen Kunstgeschmack der Alten und der Cinquecentisten sich rasch heranbildete und schon in Cornelius ihren Höhe- und ferneren Ausgangspunkt erreichte. Parallel mit dieser neuen historischen Kunst geht die neue Landschaftsmalerei, welche in Joseph Koch ihren ersten Vertreter und Reformator finden sollte. Nach Anschauung und Intention groß, erfüllt von Poesie und gewissenhaft in den Formen, stehen Kochs Bilder heute noch voll Ernst und Würde vor uns, unsere Anerkennung und Bewunderung erweckend, wenn sie auch wie alle Werke jener antikisierenden Bahnbrecher dem heutigen Geschmacke schon etwas entfremdet sind. An Kochs beherrschendem Geiste und im eifrigen Studium der Natur bildete

sich Karl Rottmann, der Meister und großenteils auch der Schöpfer der modernen deutschen Landschaftsmalerei heran. Mit ihm fiel die letzte Fessel einerseits des überkommenen Idyllengeschmacks, andrerseits des obligaten Klassizismus, den er aus seiner lehrhaften Pedanterie heraus und einer lebensvolleren Auffassung zuführte. Auch zum rascheren Ausleben einer unverdauten Romantik, welcher der Geschmack eine Zeit lang huldigte, trug er wesentlich bei. Seine Werke, vor allem diejenigen, welche wie die Arkadenfresken des Münchener Hofgartens eine Art monumentaler Bedeutung gewonnen haben, waren und sind die hohe Schule für die landschaftliche Kunst der Neuzeit. Wem, der jemals München besucht hat, sind diese bedeutendsten Werke des großen Künstlers nicht eine unversiegliche Quelle des Genusses, nicht die Ursache eines freundlichen Erinnerns gewesen? Wer hat nicht Erbauung und Erholung gefunden an den einfach schönen und großen Formen südlicher Natur und eines von historischen Erinnerungen getränkten Kulturbodens, der sich uns hier in Bildern darstellt, welche hohe Kunst und natürliche Treue vereinigen. Diese herrlichen Darstellungen alter Pflanzstätten einer Kultur, darauf unser modernes Fühlen und Denken noch zum großen Teile ruht, leuchten uns von den Wänden herab entgegen, so wie sie ein verständnisvoll in die Welt blickender energischer Künstlergeist gesehen hat, der ein stilles Gesetz in dem flüchtigen Spiel der Erscheinungen zu erkennen und festzuhalten vermochte. Sie sind uns menschlich nahegerückt und in ihrer schönen, entschiedenen Form verständlich klargelegt, weil sie den Durchgang durch eine große Künstlerseele genommen haben, welche das reiche Detail von Stoff und Empfindung in eine einheitliche Erscheinung zu bändigen wußte.

Vergegenwärtigen wir uns in kurzen und einfachen Zügen den Lebenslauf und Bildungsgang des Künstlers.

Karl Rottmanns Vater war der Sohn eines kurpfalz-

bayerischen Oberschaffners in Handschuchsheim bei Heidelberg gewesen und hatte sich der Kunst, hauptsächlich der Aquarellmalerei, der Radierung und der Zeichnung zugewandt. Er malte Landschaften, Genre- und Schlachtenbilder, wie sie die bewegte Zeit mit sich brachte. Mit den Jahren siedelte er von Handschuchsheim, wo ihm noch sein zweiter Sohn Karl am 11. Januar 1797 geboren worden war, nach Heidelberg über und nahm dort den Posten eines Universitätszeichnungslehrers ein. Er starb im Jahre 1817. Zwei seiner Söhne wandten sich der Kunst zu, und der eine sollte berufen sein, den Namen Rottmann zu einem unvergänglichen zu machen.

Karl Rottmann, der schon in frühester Jugend Beweise eines außerordentlichen Talentes gegeben hatte, lernte in Heidelberg bei dem Porträtmaler Gseller in stetem lebhaften und anregenden Verkehr mit dem geistvollen Maler Karl Fohr, der den wohlthätigsten Einfluß auf Sinn und Gemüt des jungen Künstlers ausübte. Als er seine Kunst einigermaßen kräftig genug glaubte, um selbständig auftreten zu können, überließ er sich seiner eigenen Führung und trat eine Rheinreise an, die auf seine Phantasie und seinen groß angelegten Natursinn äußerst befruchtend gewirkt zu haben scheint. Das Ergebnis dieser ersten Studienreise war ein großes Ölgemälde, die Burg Elz am Rhein vorstellend; ein Bild von fast phantastischer Großheit der Anschauung, und nicht ohne den damals beliebten romantischen Beigeschmack, aber ein sprechender Zeuge für die hohe Begabung und große Bestimmung seines Schöpfers.

Im Jahre 1822 ging Rottmann im Alter von 24 Jahren nach München, welches damals unter den Auspizien des kunstliebenden Kronprinzen, des nachmaligen Königs Ludwig I., anfing, der Sammelpunkt aller aufstrebenden Talente zu werden. Als Hauptsitz des künstlerischen Klassizismus sollte München der rivalisierenden Kunststadt Düssel-

dorf, wo die romantische Schule thronte, den Rang in Bälde erfolgreich streitig machen.

Hier sah Rottmann zuerst Werke von Josef Koch, die auf seine ganze Kunstanschauung einen tiefen und bestimmenden Einfluß ausübten. Um sich ganz in den Geist dieser Werke hineinzuleben, welchen fortzusetzen und seinen idealen Zielen zuzuführen er berufen war, kopierte er die damals in der Akademie aufgestellte große Landschaft dieses Malers, den er von nun an als seinen geistigen Lehrer ansehen durfte. Rottmanns Naturbetrachtung, die ein großer poetischer Zug von ergreifender Einfachheit durchweht, kräftigte und klärte sich an diesen Werken voll Ernst, Strebsamkeit und herber Strenge, — und angezogen von den fernwinkenden Bergen der Alpenkette suchte er dort in den Thälern und Schluchten, zwischen den gewaltigen Gebirgsmassen und an den farbenreichen Seen des bayerischen Hochlands die neu genährte und gelenkte Kraft zu üben, und großartige Erscheinungen der Natur geistig zu bewältigen, in den engen Rahmen seiner Gemälde zu bannen. Dort legte er die Grundlage zu seiner Kunst in der Darstellung der Bodenbildung, der von schöpferischen Gewalten zu mächtigen Gebirgsstöcken oder reich verbundenen Hügelketten geformten Erdoberfläche. Er ist ein großer Erzähler geologischer Vorgänge und die überwältigendste Größe der Natur umspannt er noch im Geiste und fühlt sie gleichsam plastisch nach, mit wenigen Strichen sie in ihrer charakteristischen Bewegung erfassend. Mit einer gleichsam geographischen Auffassung erklärt er als ein kundiger Anatom vor dem leblos dahingestreckten Körper der Natur deren einfachen Organismus und den natürlichen Zusammenhang der Teile. Wie Alexander v. Humboldt ganze Gebirgszüge mit wenigen Sätzen treffend und lebendig zu schildern versteht, so daß die Phantasie in unbewußtem Zwang die Ergänzung alles übrigen vornimmt, so weiß Rottman auf unbegreiflich einfache Weise den Typus

der Höhenzüge und Ebenen in umfassender Wahrheit und mit zwingender Anschaulichkeit wiederzugeben. Der Beschauer, dessen Auffassungsfähigkeit sich vor diesen überzeugenden Interpretationen der Natur immer von selbst erhöht, sieht sich genötigt, die dargestellte Bodenbildung über den Rahmen des Bildes hinaus logisch weiterzuführen. Rottmann giebt immer den Teil eines großen Ganzen und erklärt aus diesem Teile das Ganze.

Im Gebirge bildete er auch seine minder schätzenswerte Neigung zum Phänomenalen, sowohl der Größenverhältnisse der Natur zum betrachtenden Menschenauge, als auch der vorübergehenden Farbeneffekte, in denen keine bleibende Natureigenschaft sich ausdrückt, aus. Dies ist gewiß die weniger künstlerische Seite seines Geschmacks. Rottmanns beherrschender Geist verlor über dem Bestreben, auch noch das Phänomenale der Natur in seine Werke zu verweben, nicht die guten Eigenschaften seiner Kunst; aber er beschwor durch dieses Streben eine Richtung herauf, welche nur das Phänomenale und den dekorativen Schein einer großen Natur reproduzierte, deren künstlerisches Verständnis im übrigen dem Objekte vollständig hilflos gegenüberstand. Noch heute scheitern die meisten unserer Gebirgsmaler an dieser Klippe.

In diesen seinen früheren Bildern läßt Rottmann noch die Phantasie freier walten und hat sich noch nicht der Porträtlandschaft, in welchem Fache er später seine Größe begründen sollte, zugewandt. Mit Hilfe der gemachten Studien schafft er eine manchmal phantastische Natur von idealer Größe: kolossale Gebirgszüge, die in das unendliche Meer abfallen, breite Seen, Strömungen und einsame Strandgegenden, meist von elegischer Stimmung und häufig mit merkwürdigen Licht- und Wolkeneffekten ausgestattet.

Unter solcher Thätigkeit vergingen vier Jahre, in welcher Zeit er (1824) sich mit Friederike v. Sckell aus Schwetzingen, einer lange geliebten Landsmännin, glücklich verheiratet hatte.

Im April 1826 ging er in Begleitung des Lithographen Friedrich Hohe aus München nach Italien, dem Ziele seiner Sehnsucht und, wie sich bald zeigen sollte, dem naturgemäßen Boden seiner künstlerischen Thätigkeit. An den ruhigen, klaren und festgezeichneten Formen der südlichen Landschaft bildete er unter angestrengtem und fruchtbarem Schaffen seinen Stil (par excellence) heran, durch welchen er uns heute als einer der größten Landschaftsmaler erscheint. Dieser sein, die Kunstgattung lange beherrschender Stil, auf dessen solider Basis sich die spätere Landschaftsmalerei aufbaute und weiterbildete, begründet sich hauptsächlich in einer prinzipiellen Ausschließung alles Individuellen, Einzelnen, Zufälligen zum Vorteile der dominierenden Hauptformen, in denen die Idee zum reinsten Ausdrucke kommt. Sein Auge dringt durch das komplizierte Gewirr der Erscheinungen immer in die Tiefe und erkennt durch eine divinatorische Künstlergabe den einfachen Grundriß. Es ist, als ob er alle die unwesentlichen Dinge, womit die Erdoberfläche bedeckt ist, gar nicht sehen würde; und wenn er in Linie und Farbe eine vor ihm ausgebreitete lebendige Landschaft porträtiert, so fliegen (um mit Vischer zu reden) die Abschnitzel rechts und links davon und das Bild steht in kurzer Frist wohlgetroffen und seiner eigenen Idee näher gebracht in wohlthuender Harmonie und Einfachheit vor den Augen des Beschauers, der alle wesentlichen Züge, alles Typische im Individuellen, wiederfindet und das Unwesentliche gerne vermißt. In dieser seiner resoluten Vereinfachungsmethode gegenüber der Bodenform und dem natürlichen Farbenreichtum geht er sogar manchmal zu weit und grenzt dann an das Schablonenhafte und Unbelebte.

Nächst der linear bestimmbaren Form interessiert ihn zumeist das Licht, das er in seinen feinsten Nüancen wiederzugeben und wie ehedem Claude, den er auch vielfach studiert hat, durch das ganze Bild einheitlich festzuhalten vermag.

In seinen Werken ist Tages- und Jahreszeit sowohl in ihrer ausgesprochenen Wirkung als in ihren stimmungsvollsten und feinsten Übergängen mit Glück durch das gewählte Licht ausgedrückt. Doch auch hier giebt er, besonders im Ölbild, seiner Neigung für den dekorativen Lichteffekt zu sehr nach und huldigt manchmal zu viel dem vergänglichen phänomenalen Scheine. Am wohlthuendsten wirken seine Fresken und Aquarelle, deren wohltemperierte farbige Wirkung in schönem Einklange zu der gemäßigten Formensprache seiner Werke steht. Auch ist seine Öltechnik zwar eine meisterliche, aber keine irgend hervorragende oder besonders feinfühlende.

In Italien verblieb Rottmann unter Umgang mit Freunden, mit Künstlern und Schriftstellern, worunter Platen und Kopisch, bis zum Juli 1827. Er hatte in dieser kurzen Zeit unglaublich viel geleistet und kehrte mit einer reich ausgestatteten Mappe, die mit zahllosen Landschaftstypen aus ganz Italien, von der begrenzenden Alpenkette bis nach der Insel Sizilien, gefüllt war, nach München zurück. Hier nun sollte sich in Bälde zeigen, was seine Kunst Großes zu leisten im stande war. Noch im Jahre 1828 stellte er ein Bild von Rom und im folgenden Jahre sein Meisterstück: Palermo, beide im Auftrage des Königs Ludwig angefertigt, öffentlich aus. Vor diesen herrlichen Bildern von bis dorthin unerreichter Meisterschaft verstummten alle Neider und Zweifler und die allgemeine Anerkennung strömte ihm unwiderstehlich zu.

Nun faßte König Ludwig den Plan, durch Rottmann eine Reihe landschaftlicher Fresken unter den Arkaden des Hofgartens in München ausführen zu lassen, zu welcher an das Monumentale streifenden Aufgabe sich das Stilprinzip des genialen Meisters besonders eignen mußte. Der König bestimmte aus dem reichen Studien- und Skizzenvorrate Rottmanns 28 in Fresko auszuführende italienische Landschaften, bei deren Auswahl bald das historische, bald das

bildnerische Interesse überwog und die einen Rundgang durch das alte Kulturland vorstellten. Nachdem Rottmann ein Probebild in der ihm noch unbekannten Freskotechnik ausgeführt und gefunden hatte, daß er die Schwierigkeiten derselben wohl überwinden werde, bereiste er im Auftrage König Ludwigs, der selbst dort weilte, im Winter 1829/30 nochmals Italien und ging im Frühjahre 1830 frischen Mutes an die Arbeit und malte das erste Bild, den Leuchtturm von Genua. Mit jedem folgenden vervollkommnete sich sein Geschick in der schwierigen Behandlung des landschaftlichen Fresko. Unterdessen war es dem Könige bei seiner Rückkehr aus Italien, wo er die bekannten Distichen vollendet hatte, passender erschienen, mit einem alpinischen Städtebilde den Cyklus zu beginnen und so wurde denn auf seinen Wunsch das erste Bild (Nr. 29 der Bruckmannschen Sammlung) wieder herausgeschlagen und statt dessen eine Ansicht von Trient eingefügt, wozu Rottmann schnell einen Konturkarton entworfen hatte. Zu allen Bildern schuf er vorher einen in Kohle und Kreide vollständig ausgeführten Karton in der Größe der Fresken, den er dann als exakte Vorlage benutzte. Diese Kartons kamen nach seinem Tode in den Besitz des großherzoglichen Museums in Darmstadt und sind nun, nachdem sie seit ihrer Entstehung fast vergessen waren, durch die trefflichen Bruckmannschen Photographien*) zum erstenmale einem weiteren Kreise zugänglich gemacht.

Nur in den Monaten der wärmeren Jahreszeit konnte Rottmann mit seiner großen Aufgabe beschäftigt sein. Doch kam er schon im Jahre 1833 mit dem letzten Bilde Kephalu zum glücklichen Ende und hätte nun auf den wohlverdienten Lorbeeren — denn rasch durchlief sein Ruf ganz Deutschland — ausruhen können, wenn es ihm sein rastloser Geist

---

*) Italienische Landschaften. 30 Blatt in Mappe. In Folio 90 Mark, in Kabinett 22½ Mark. 12 Blatt in Aquarell-Farbendruck in Mappe 120 Mark.

und die Wünsche und großgedachten Projekte seines hohen Gönners gestattet hätten. Er hatte ein Werk geschaffen, das noch auf ferne Geschlechter hinaus unerreicht dastehen wird, in welchem sich der strebsame Geist seiner Zeit und der neu-auflebende Humanismus, der Schöpfer der neuen Geistes-richtung, aussprachen. Nicht nur für die Kunstgeschichte, auch für die Grundlagen unserer modernen Bildung hatte er ein bleibendes Denkmal geschaffen. — Aus dem ernsten und würdigen Streben jener Periode, aus dem gewaltigen Anlaufe zur Erringung einer neuen und großen Kultur er-wuchs uns das geistige Vermögen der Gegenwart. Es kommt uns selten mehr zum Bewußtsein, daß jene in ihrer Mehr-zahl schon vergessenen Künstler und Schriftsteller die mutigen Vorkämpfer für den neuen Geist des neunzehnten Jahr-hunderts, für die Befreiung von der lähmenden Fessel eines veralteten überlebten Herkommens waren. Unsern großen Dichtern folgte in engem Anschlusse, geweckt und genährt von jenen, die aufstrebende Kunst, die in anstrengender Arbeit ernst, würdevoll und gewissenhaft vorwärts drang und dem kommenden Geschlechte die feste Grundlage des neuen Baues vererbte. Von allen Schöpfungen aber jener Kunstepoche ist keine, welche sich das allgemeine Interesse so bewahrt hätte bis zum heutigen Tage ohne jeden Abfall, der sich in den wechselnden schnellebenden Geschmacksrichtungen unwill-kürlich bedingt, als Rottmanns Werk.

Rottmann hatte die italienischen Bilder, die er später in kleinerem Formate auch in Öl ausführte, noch nicht voll-endet, als der König schon mit einem neuen Plane hervor-trat, zu dessen Ausführung er gleichfalls unseren Künstler ausersehen hatte. An den italienischen Cyklus sollte sich in der folgenden Arkadenreihe ein solcher griechischer Land-schaften anschließen und so dem modernen Beschauer auch einen Blick auf diesen älteren und wichtigeren Kulturboden, wo alle freie Geistesbildung, die uns heute noch beherrscht,

die ewig lebendigen Wurzeln schlug, gestatten. Hatte man ja doch in Folge des griechischen Freiheitskampfes der Regierungsübernahme durch König Otto und des in seinen Wirkungen immer noch fortlebenden Philhellenentums das klassische Land für den größeren Kreis der Gebildeten gleichsam von neuem entdeckt und der gelehrten Phantasie eine reale Unterlage gegeben. Diesmal hatte der König schon von vornherein die Orte bestimmt, welche Rottmann aufnehmen sollte, und so ging er denn nach Vollendung der italienischen Landschaften im Jahre 1834 in Begleitung des Architekten Ludwig Lange über Verona und Ancona nach Griechenland, wo er in anderthalbjährigem Aufenthalt unter dem Schutze der Regierung die vorgeschriebenen Orte besuchte und eine große Anzahl von Studien- und Aquarellbildern mit der bewährten Meisterschaft ausführte.

Nach München zurückgekehrt, ging er an die Vollendung seiner neuen Aufgabe. Von dem Plane, die Bilder al fresco auszuführen, war man allmählich abgekommen, wie ebenso später von deren Aufstellung unter den Arkaden. Auf großen zur Einlassung in die Wand bestimmten Schieferplatten malte Rottmann seine griechischen Landschaften in Öl, welche Manier er nur auf kurze Zeit mit der Knieriemschen Balsammalerei, einer damals Aufsehen erregenden Erfindung, vertauschte. Die vollendeten Gemälde wurden endlich in der neuerbauten Pinakothek für neuere Malerei in einem eigens zu diesem Zwecke konstruierten Saale bei mehr als effektvoller Beleuchtung aufgestellt, wo sie heute noch das Staunen und die Bewunderung des zuströmenden Publikums erregen.*) Trotz einer allzu herrischen Absichtlichkeit in der Farbengebung sind sie dort in ihrer schönen und beredten Formensprache dem kunstverständigen Beschauer eine Erquickung, jedem gebildeten Gemüte eine Veranlassung,

*) Griechische Landschaften. 23 Kabinett-Photographien in Mappe (Verlagsanstalt Bruckmann, München). Preis M. 17.25.

sich einer großen thatenreichen Zeit zu erinnern, sich zurückzuversetzen in die goldenen Jugendtage, in die glänzendste Kulturepoche der Menschheit.

In Rottmanns griechischen Landschaften zeigt sich, wie erwähnt, schon eine kleine Abweichung vom stehenden Pole der Kunst. Seine Vorliebe für phänomale Lichterscheinungen wird in manchem dieser Bilder zum maßgebenden Prinzip, dem sich die anderen, an sich wichtigeren, Elemente unterordnen müssen. Er experimentiert mit den stärksten und grellsten Tönen, in deren Bändigung zu einem einheitlichen Ganzen, in deren vielgliederige Abstufung er offenbar seinen ganzen künstlerischen Ehrgeiz setzt. Auf der Basis eines durchgehenden Tones von agressiver Schärfe stellt er die farbige Komposition in möglichst starken Accorden zusammen, und erzwingt so ein Bild, welchem man, wenn es nicht in der linearen Komposition und der genialen Formenbildung den Meister verriete, mit Recht Effekthascherei vorwerfen würde. Rottmann war in diesem seinem neuen Streben, dem koloristischen Experimentieren, derart aufgegangen, daß er jetzt seine italienischen Landschaften gering achtete und nicht gerne hörte, wenn man von denselben sprach.

In den folgenden Jahren verwertete der gefeierte und mit Ehren überhäufte Meister seine zahlreichen Studien, die er als Vorlagen für auszuführende Ölgemälde benutzte und schuf eine nicht geringe Zahl von Werken, die jetzt in allen Sammlungen zerstreut sind und zu den gesuchtesten Objekten des Kunsthandels gehören. Am interessantesten bleiben immerhin die unmittelbar vor dem natürlichen Original entstandenen Öl- und Aquarellbilder, deren die öffentlichen Sammlungen in München und Darmstadt die meisten und schönsten besitzen.

Die glänzende Laufbahn Rottmanns wurde durch seinen Tod am 7. Juli 1850 geschlossen. Sein älterer Bruder war ihm vorangegangen, sein jüngerer Bruder Leopold, ein ge-

schätzter Landschaftsmaler, lebt noch und ist gegenwärtig mit der glücklichen Restauration der im Laufe der Zeit stark beschädigten italienischen Fresken beschäftigt.

Wie schon gesagt, empfing die moderne Landschaftsmalerei mächtige Anregung von Rottmann, der ihr eine wohlbegrenzte Bahn vorzeichnete, die erst in neuester Zeit, hauptsächlich durch französischen Einfluß, nach anderen Zielen gelenkt wurde. Künstlernamen von gutem Klange, die besten ihrer Zeit, knüpfen direkt an Rottmann an: so Morgenstern, des Künstlers Freund, und Scheuchzer, der auch die Fresken in meisterhaften Aquarellen kopierte; unter den noch Lebenden: Bernhard Fries und vor allem Eduard Schleich, die das beherrschende Stilgefühl jener Richtung auch in den Bildern eines moderneren Geschmacks offenbaren.

6.

Neue Kunstbestrebungen in München
(1874)

(Alte und neue Kunst — Ergebnisse der (Wiener) Weltausstellung — Allgemeine Zustände — Erscheinungen der Opposition)

(Neue Freie Presse, Nr. 3689, 3737, 3745)

„Ars imitatur naturam, in quantum potest."
Aristoteles.

Wenn man, erfüllt von den Werken der alten Meister, den Blick der mitlebenden Kunst zuwendet, welcher wir, wenn sie uns auch keinen ungetrübten Genuß gewährt, doch als Zeitgenossen das regere Interesse zubringen, so treten uns Unterschiede so fundamentaler Natur entgegen, so unfaßbare Gegensätze, daß sie vor der theoretischen Kunsterkenntnis unwillkürlich schwere Anklage gegeneinander erheben. Diese sieht sich da vor eine unerbitterliche Alternative gestellt, welche sie durch keine Verrückung ihres Urteilsstandpunktes illusorisch machen und beseitigen kann.

Dort erkennt sie die sichere Führung einer großen Kunstanschauung, welche die Zeitalter beherrscht und sich am Gemeingut bestimmter Ideale in großartiger Einheit aller freien Geistesschöpfung offenbart, einer Kunstanschauung, welche alles individuelle Urteil der Zeit in sich begreift und auch das geringere Talent vor Verwirrung bewahrt und es über seine subjektiven Fähigkeiten emporhebt. Hier dagegen steht sie vor einer Kunst, welche nicht der notwendige und unbefangene Ausdruck der Kultur ihres Zeitalters, sondern mehr eine Geschmackssache, ein von der Bildung eklektisch gepflegtes Herkommen ist ohne die souveräne Abkunft aus einer herrschenden Kunstanschauung — ein die moderne Zivilisation dekorierender Anstrich, der einen angenehmen Reflex in das Leben wirft. Daher hier die ziellose Viel=

fältigkeit einer ausgedehnten und unsteten Produktion, die Verwirrung und Unklarheit der allgemeinen Absichten, die ruhelosen Versuche und Originalitätsbestrebungen dieser ihrer eigenen Führung preisgegebenen Künstler.

Dort das freie Schalten einer formbestimmenden und formbelebenden Phantasie, hier deren resignierte Lebensschwäche, stolz maskiert von einem hochmütigen Vertrauen auf das zu arrangierende Modell und dessen realistischen Schein. Dort also die Wahrheit des menschlichen Inhaltes unter jeder Bedingung, auch ohne Rücksicht auf die sachliche Glaubwürdigkeit, hier die trügerische Wahrscheinlichkeit des Aussehens, der sorgfältig angestrebte Schein der nüchternen Möglichkeit. Dort sind Inhalt und Form eine einzige Vorstellung, eine unteilbare Einheit, welche nur die Ästhetik zum Zwecke der Begriffsgewinnung theoretisch trennt; hier sind sie in der künstlerischen Konzeption wirklich geschiedene Faktoren, welche sich zu den äußerlichen Vorstellungen von Programm und Ausführung verflacht haben.

Und von diesem letzten Erkenntnismomente aus, das uns ungezwungen zu dem für das Verständnis der modernen Kunst so wichtigen Begriff des Programms hinüberleitet, gewinnen wir am leichtesten Einsicht in die ferneren Kriterien zur Erklärung dieser Erscheinungen. So sehr unsere Kunst sich im sozialen Ansehen zu heben und mit schirmender Würde zu umgeben gewußt hat, so wohnt ihr doch als freier Geistesübung nicht mehr wie der alten Kunst das Gefühl ihrer disziplinären Selbständigkeit inne. Unvermerkt hat sie ihre Autonomie an jene Lebensgebiete abgegeben, denen sie ihre Stoffe entlehnt, in deren Reproduktion sie sich nun als ewig unzulängliche Erklärerin willfährig abmüht. In welcher sicheren Größe steht ihr da ihr älteres Vorbild gegenüber! In unverrückter Majestät rafft jene Kunst die Außenwelt an sich heran, und sich als beseelende Macht fühlend, verleiht sie dem Stoffe die Bedeutung, nicht

dieser ihr. Alle Erscheinung wird ihr, auch dort, wo sie sich der reinen Nachahmung bedient, niemals letzter Darstellungszweck, sondern bleibt ihr immer nur Ausdrucksmittel ihrer selbst, also mindestens ihrer intuitiven Erkenntnis des Objektes. Niemals ist ihr die Erscheinung Ursache zur Selbstentäußerung im Dienste der Darstellung. Sie behält also bei ihrer Vereinigung mit dem Stoffe den Schwerpunkt in sich. Die moderne Kunst aber hat ihn in den Stoff verlegt und hat sich freiwillig in dessen Dienst verloren. So treibt sie dahin ohne inneres Steuer, festgeklammert an das jeweilige Programm, mit dessen wechselnder Wichtigkeit sie hilflos steigt und fällt. Die Intelligenz des einzelnen Künstlers ist verurteilt, nach allen jenen Ersatzmitteln zu haschen, welche Reflexion und besondere Stoffwahl darbieten, damit seine Kunst durch den Prunk ihrer accessorischen Eigenschaften den Mangel der wesentlichen zu verdecken im stande sei.

Daher bei den Alten das Begnügen in einem engen Bilderkreis und die fortwährende Befriedigung des Kunstgefühls am gleichen Gegenstand; heute die nie befriedigende Jagd nach neuen Stoffen, aus denen immer nur der Wunsch nach weiterer Überbietung hervorwächst. Erde und Himmel, Mythus und Geschichte werden ausgemessen, und gerne sammelt der Künstler seine Stoffe an jenen Grenzen des Wissens, wo Kenntnis und Forschung sich bescheiden und der Phantasie das Feld überlassen. Die Wahl solcher Stoffe schließt natürlich die Kunst nicht aus; aber eine wahre Kunst wird nicht unnötigerweise nach dem Reiz des Entfernten und Seltenen greifen, denn sie besitzt die Zaubergabe, auch das Nächstliegende mit dem höchsten Interesse zu erfüllen und am einfachsten ihre Erkenntnis des Ewigen zu offenbaren. Auch im engsten Stoffgebiet ist ihr die Formenwelt unendlich und sind ihr deshalb ihre Ausdrucksmittel unbeschränkt. „Ein guter Maler ist“, wie Albrecht Dürer sagt, „inwendig voller Figur; und wenn es möglich wäre, daß

er ewiglich lebte, so hätte er vermöge der inneren Ideen, von denen Plato schreibt, allewege etwas Neues durch seine Werke auszugießen." Bei den Alten freilich bewies die Kunst ihre Unerschöpflichkeit aus der Natur des Künstlers, heute sucht sie der Künstler außer sich in der ihn umgebenden Welt. Mit jedem neuen Bilde läßt er sich eine mit dem künstlerischen Berufe übernommene Geistesschuld prolongieren und will durch eine fortgesetzte Endlichkeit die Unendlichkeit seiner Kunst darthun.

So erscheint in Hinsicht auf alle prinzipiellen Erfordernisse eine Zwitterhaftigkeit der Phantasie als habituelles Leiden an unserer Kunst. Durch das Gefühl der Unzulänglichkeit seiner Intuition wird der Künstler zu einer weitgehenden Zuhilfenahme seiner spekulativen Fähigkeiten gedrängt. Er verlegt dann die anspruchsvollere Hälfte seiner Leistung in die außersinnliche Ideenassociation im Auffassungsvermögen des Beschauers, welcher infolge einer natürlichen Selbsttäuschung die durch seine gedungene Mitarbeiterschaft vorhandenen Bestandteile desselben hält und zu dem Glauben verleitet wird, er habe ein Raisonnement, eine Idee oder gar ein Prinzip gemalt gesehen. Es ist aber klar, daß in ein schlechtes Bild nicht minder die Vorbedingungen zur Erzeugung überraschender und imponierender Ideenassociationen eingeschlossen werden können, wie in ein gutes, und daß somit in der Erweckung irgend einer geistigen Schlußreihe keine Gewähr für den Kunstwert des veranlassenden Werkes bedingt sein kann. Der ideelle Effekt bürgt niemals für den künstlerischen Inhalt. Dieser muß sich auch bei den höchstmöglichen Absichten immer noch innerhalb der Grenzen des sinnlich Darstellbaren erschöpfen. Je mehr man ihn aus dem Gebiete der Sichtbarkeit verweisen will, um so mehr löst er sich in eine bloße Fiktion auf, deren schattenhafte Existenz noch dazu von der Aktion des jeweiligen Begreifens abhängt.

Unsere Künstler wollen nun gewöhnlich für etwas Abstraktes am Gegenstande in der Kunst die nicht vorhandene Sprache finden, während die Alten nur den Empfindungswert seiner sinnenfälligen Faktoren zum Ausdruck brachten, auch wenn sie allegorischen Inhalt behandeln oder sonst einen illustrativen Zweck verfolgen mußten. Die angesehene moderne Historien- oder Genremalerei stellt aber ihre Absicht gerade am liebsten auf die Erregung intellektueller Schlüsse und Kombinationen, deren Prämissen, weil angenommenermaßen sinnenfällige, zum gehorsamen Träger eben die Bildform brauchen, sonst aber aus keinem Grunde künstlerischer Zweckvorstellung. Die sichtbare Darstellung ist dann nur veranlassendes Werkzeug zur Erzeugung eines nicht sinnlichen, reflektierten Inhalts, den die Alten unter ähnlichen Bedingungen deutlich und ehrlich durch Spruchbänder und Inschriften ausdrückten. Und in dieser Art von weltlicher Thesenmalerei, in solchen in die Kunstform eingekleideten Wissensfragmenten findet man heutzutage die „künstlerische Tiefe". Dagegen ruht die Tiefe eines Dürer und Michelangelo, welche Meister so gerne für diese Eigenschaft in Anspruch genommen werden, nicht in der Nachdrücklichkeit ihres Aussinnens und Zusammendenkens oder gar ihrer philosophischen Spekulation — dazu ist kein Künstlertum vonnöten — sondern nur in der Nachdrücklichkeit ihres Sehens, in der Wucht und Fülle ihrer bildlichen Phantasie. Dort enthüllt sich ihres Geistes Unergründlichkeit. Das „Programm" des Kunstwerkes — als dessen Entstehungsursache im Bewußtsein und Willen des Künstlers — entwickelt sich bei den Alten nur aus den optischen Eigenschaften der Erscheinung; nur in diesen gewinnt es seine Bedeutung und hilft es seines Urhebers Eigenart und Größe bestimmen und begründen, nicht aber in einem durch die jeweilige Erscheinung erst zu veranlassenden Raisonnement des reflektierenden Verstandes. Das ganze Bildwerk mit seiner Formengewalt drückt sich

mit einem Male der Seele ein und schlägt dort untrüglich die gewollte Tonart der Empfindung an, noch ehe sein Gedankeninhalt den Weg durch die Erkenntnis zum Bewußtsein vollendet und der sichtende Verstand die Verkörperung der „Idee“ durch die Darstellung gebilligt hat. Überall bewährt sich dort die Macht der Intuition.

Wie ist das alles jetzt anders geworden! Wie ist an die Stelle der zwingenden Anschauung ein von der Reflexion konstruiertes Surrogat getreten! Wie klug und berechnend ist unsere Kunst gegen die unbefangene Größe der Alten! Wie laufen das ausgesonnene Programm und seine ostensible Verbildlichung fremd nebeneinander her, jedes für sich erdacht, keines das andere bedingend und nur durch des Künstlers Belieben aufeinandergefügt! Wie wenig zwingen die modernen Bilder die Phantasie zum Glauben an die Notwendigkeit ihrer konkreten Gestalt!

Wie begriffsstolz stellen sie sich vor uns und fordern voll Selbstbewußtsein den Verstand zur nüchternen Kontrolle ihres studierten Ideenganges in Konzeption und Durchführung auf, nirgends ihre ungebetene Begreifbarkeit verleugnend!

Wagen wir es doch, der Wahrheit ins Gesicht zu sehen. Halten wir einmal mit wachem kritischen Verstand Umschau unter unserer Kunstproduktion. Die Weltausstellung hat mit Tausenden von blendenden Bildern und Kunstwerken aller Art dem forschenden Geiste, der nach Selbsterkenntnis ringt, eine seltene Gelegenheit zur Bethätigung, ein umfassendes und lehrreiches Material geboten. Da konnte man die Wurzel des Übels, die Entartung des Kunstgefühls in allen ihren Varietäten, die sich förmlich statistisch hätten klassifizieren lassen, zur Genüge kennen lernen und alle die hochfahrenden Pseudoqualitäten an unserer Kunst, welche durch sie hervorgerufen oder gefördert werden, bis zum Überdruß studieren.

Akademismus und Theater, Archaismen und Phrasen

verkündeten sich da von den Wänden herab in lebhafter Konkurrenz-Anempfindung, und prätentiöse Imitation machte sich überall breit, vor allem aber der dünkelhafte renommistische Chic, der unter dem Anschein des Geistreichen und Freien die Natur gewissenlos brutalisiert. Unter hundert Fällen ist er kaum einmal das, wofür er sich giebt, das glückliche Resultat einer langen Kunstübung, welche in breiten, treffsicheren Intervallen erklärend über die Natur wegschreiten darf, sondern nur ein Zeichen altkluger Unreife und jugendlichen Hantierungsstolzes, nur der vorlaute Anspruch an eine nicht vorhandene künstlerische Einsicht und Technik. Er ist ein Danaergeschenk, das sich den jungen Malern, denen es zu teil geworden, zwischen das Auge und die Natur stellt und sie zu einem bornierten Virtuosentum verleitet, welches der ehrfürchtig staunende Laie gewöhnlich für die Kunst selber hält, und das doch nur ein „Räuspern und Spucken“ nach großen unverstandenen Mustern ist. So kommt es, daß viele gepriesene Maler ebensoviel zu verlernen hätten als zu lernen, wenn sie einmal eine probehaltige Kunstübung anstreben wollten.

Mit den genannten Eigenschaften nun sind unsere Künstler weniger mehr die Dichter als die Regisseure ihrer Bilder, die von ihnen wesentlich als Ausstattung gedacht werden. Sie wissen sie geschickt zu inscenieren, kehren die beleuchtete Front dem Publikum zu, und hinter der Bühne, wo der leitende Genius waltet, ist alles öde Maschinerie. Viele berühmte und glänzende Bilder sind aus solch einem unerquicklichen Bühnenraum von Künstlerkopf hervorgegangen. Ihr ganzes Äußere ist dann ein Gebilde der rechnenden Absicht und nicht die unbefangene Oberfläche eines in natürlichem Wachstum hervorgetriebenen Geistesproduktes.

So läßt denn unsere Kunst eine Natur und Menschheit auftreten, welche das Bewußtsein ihres Exterieurs mit sich herumträgt, welche weiß, daß sie gesehen wird und wie sie

sich ausnimmt, die sich vor dem Spiegel drapiert und jede Bewegung, jeden Ausdruck des Affektes einstudiert hat. Sie giebt uns im besten Falle den theatralisch verdeutlichten, nicht aber den in seiner Unbefangenheit belauschten, wahren Gemütsinhalt des Lebens. Menschen, Tiere, Bäume, Berge, Wolken: alles hat die Unschuld des unbewußten Daseins verloren und das Kleid der Affektation angezogen, alles kokettiert mit seiner Schminke von Effekten, wozu neuestens auch die von der Blasiertheit der Mode erhobene Effektlosigkeit gehört, gleichwie eitle Frauenzimmer selbst mit ihrer Trauer zu kokettieren wissen.

Wirklich läßt sich diese Kunst einer gefallsüchtigen Frau vergleichen, welche die Außenwelt als Folie ihres eingebildeten Wertes nötig hat, um zu vergessen, daß sie in sich selbst — ob innerer Armut — keinen Umgang mit sich finden kann. Gleich einer solchen sucht unsere Kunst mehr der Welt zu gefallen, als sich selbst zu genügen. Die Intentionen der Künstler zielen demnach vorzugsweise auf eine glänzende Außenseite ab, und die Berechnung auf den Schein — eine jenseits der künstlerischen Intuition liegende Verstandesthätigkeit und also einen Faktor von sekundärer Wichtigkeit — spielt in ihrer Kunstproduktion die hervorragendste Rolle. Wer vor anderen geschickt kalkulieren, wer die längst entgeistigten Kunstgriffe besserer Tage raffiniert verwenden und mit allen äußerlichen Hilfsmitteln eine kluge Verschwendung üben kann, wird gewöhnlich als ein großer Künstler betrachtet und bringt es im allgemeinen Ansehen erfahrungsgemäß weiter, als das wirkliche Talent, das sich kühnlich dem sicheren Walten seiner künstlerischen Natur überläßt. Die hochgradige und eigenwillige, in ihrer künstlerischen Überzeugung gesinnungsstarke Individualität des letzteren steht selbstverständlich immer lange Zeit in Opposition zu der gewohnheitsträgen und langsam sich entwickelnden Fassungskraft der Menge, während die Produktion des schmiegsamen

Modekünstlers sich auf annähernd gleichem Niveau mit dieser hält und zur nie versiegenden Quelle eines gemeinverständlichen Vergnügens wird.

Künstlerisch unflüssige oder wesentlich talentlose Naturen ohne Intuition können deshalb in der Gegenwart zu Koryphäen anwachsen infolge eines größeren Bildungshorizonts, hochgehenden Wollens und durch die wohlüberlegte umfassende Ausnützung alles möglichen, außer dem künstlerischen Selbst liegenden Apparatus. Mit diesem umgiebt sich ein solcher wie der Ritter mit dem Harnisch und bewegt sich dann als komplett gemachte Größe, der ersten einer, unter dem niedrigen Fußvolke der Maler. Wenn man ihm aber diese pompöse Atelierrüstung auszieht und ihn unter primäre Bedingungen stellt, ihn lediglich auf die Fähigkeiten seiner Phantasie, seines Auges und seiner Palette anweist, ist es mit der künstlerischen Präponderanz vorbei, und er ist ein so armer Schlucker wie ein anderer auch. Er ist eben nur im Harnisch ein Ritter. Kein Schöpferdrang nötigt ihn zur Ausströmung seiner Individualität, nicht aus dem eigenen Geiste schafft er ein Kunstwerk — denn dort springt bei ihm kein Quell — sondern aus den Durchschnittsvorstellungen der gebildeten Mitwelt, aus den Anregungen der modernen Atelierstechnik, welche die imposanteste Ausstattung ermöglicht, liest er sich die Ideentrümmer und artistischen Bestandteile zusammen, aus denen er sein geschlechtsloses Professorenwerk aufbaut. Die innerlich invalide Natur des mühevoll zusammengelernten Schaustückes ist dann verdeckt durch die konsternierende Prachthülle, deren befriedigendes Studium alle Fähigkeiten im Kopfe des lieben Publikums in Bewegung setzt, nur nicht den Kunstsinn.

Es hat auf der Ausstellung manches Professorenbild geglänzt, neben welchem ein Leierkasten keine schlechte Satire gewesen wäre, auf dessen Betteltellerchen man ein paar Groschen hätte werfen können für den armen Mann, der

das schweißtriefende „Kunststück“ hat machen müssen. In solch großmögenden Leistungen paaren sich hochfliegende Absichten und umgreifende Pläne mit der eklektisch-zahmen (anstudierten, nicht elementaren) Kunstanschauung des gebildeten Dilettantismus. Dieser ist herkömmlicherweise in allen mageren Kunstepochen das große Komplement des kleinen Restchens traditioneller Kunst und glaubte immer an große Aufgaben anknüpfen zu dürfen, weil er sie mit seinem Raisonnement umspannen kann. Man darf vor der Einsicht nicht zurückschrecken, daß der gebildete Dilettantismus gegenwärtig wieder einmal akademische Form angenommen, seine Kunsterkenntnis methodisch in beschränkende Schulbegriffe umgesetzt hat und beim Publikum widerspruchslos in die Achtung der Kunst eingerückt ist. Zu allen Zeiten hat er neben der Kunst eine große Rolle, und oft als der glücklichere Nebenbuhler, gespielt, weil er sich in die Kulturlücke, welche die zur Rast gegangene Kunst vakant gelassen hatte, geschickt und schulgerecht hineinzukonstruieren und an die Stelle der naiven Offenbarung deren anspruchsvolle Imitation zu setzen wußte. Leider muß man gestehen, daß solche Beobachtungen vorzüglich in der deutschen Abteilung der Wiener Ausstellung zu machen waren. Die französische Kunst, obwohl das allgemeine Gebrechen teilend, erschien doch noch viel disziplinierter und zünftiger. Eine fachgemäße Werkthätigkeit scheint dort reine Traditionen länger bewahrt und die Phantasie in der Richtung auf das Darstellbare heilsam gebunden und gelenkt zu haben.

Der Wettkampf auf der Weltausstellung hat demnach trotz aller Anstrengung und Selbstverleugnung der deutschen Kritik nicht zu unsern Gunsten geendigt. Darüber sind alle Verständigen, auch die Künstler selbst, ohne Debatte einig geworden, und die kritische Schönfärberei patriotischer Berichterstatter, die das Gegenteil behaupten und beweisen wollten, war verlorene Liebesmüh’. Wir können die Schwächen

und Verirrungen der französischen Kunst noch so beredt erörtern, noch so abschreckend hinstellen, wir werden dadurch die deutsche Kunst, die seit mehr als einem Jahrzehnt fast alle ihre Typen aus Frankreich bezieht, nicht besser machen, sondern nur in die geringschätzige Beurteilung mit verflechten.

Halten wir einmal Einkehr bei uns selbst und suchen wir uns klar zu werden über Tendenz und Inhalt unserer Kunst. Es nimmt uns nichts an unserer Selbstachtung, wenn wir offen gestehen, daß unsere heutige Kunst, die so gesegnet ist mit auftauchenden Talenten, die Tradition verloren hat aus der Zeit der großen und ernsten Bestrebungen mit spezifisch deutschem Charakter. Deutscher Humanismus und deutsche Romantik sind Hand in Hand von uns gegangen. Mit Schwind ist ein herrlicher Ausläufer unserer nationalen Kunst ohne Nachfolge ausgestorben; Peter Heß und Schnorr schieden vereinsamt aus einem entfremdeten Geschlecht; nur noch wenige Zweige grünen an dem verwelkten Baum, wie unser alter Hausfreund Ludwig Richter. Alles, was wir heute leisten, das einzelne Große und Treffliche, das wenige Gute, wie das viele Schlechte ist durchaus veränderten Charakters, ist in seiner geistigen und historischen Entstehungsgeschichte durch eine große Kluft von der weiland heimischen Kunst getrennt und hat seine ästhetischen Vorfahren in den verschiedenen Spielarten der französischen Kunst zu suchen, welche sich seit den vierziger Jahren entwickelt haben. Es wäre feiger Undank, dies leugnen zu wollen. Es liegt in solcher Erkenntnis ja kein Vorwurf; denn man kann in der neuen Art ein so großer Künstler sein als in der alten, und damals, als die deutsche Kunst zuerst nach den neuen und blendenden Eigenschaften der französischen haschte, lag in deren Erreichung ein wirklicher Fortschritt. Aber über der Begierde, sich das Fremde anzueignen, vergaß sie sich und verlor ihren heimatlichen Weg.

So ist denn gekommen, daß man es jetzt als ein Moment kunstgeschichtlicher Einsicht aussprechen muß, daß in den Werken unserer Maler, die heute den Geschmack beherrschen, die Schöpfer und Meister der neuen deutschen Kunst nicht mehr nachleben. Cornelius und Rethel, Koch und Rottmann, sie sind dem importierten Geiste der modernen Malerei in keiner Weise wahlverwandt, und diese lernt von ihren Vorgängern nichts mehr. Die französische Kunst dagegen bis zurück auf Gros und Géricault, die Apostel der modernen Naturanschauung, hat trotz mannigfacher Phasen zu keiner Zeit die Fühlung mit den Errungenschaften der scheidenden Epochen verloren und hat sich in ihren verschiedenen Richtungen in einem Guſſe entwickelt, von keiner ausländischen Kunstrichtung angezogen und aus der Bahn gelenkt. Delacroix und Courbet, soweit sie auch auseinanderliegen, sie sind Glieder einer Entwicklungsreihe, und Ingres' Griffel ist noch heute der Spiritus familiaris der französischen Akademie. Mächtig zusammengehalten durch die zentralistische Gewalt des „Salon" — dieser hundertjährigen Bühne des kunstgeschichtlichen Dramas — durch den jährlichen Ringkampf und die rege Anteilnahme des Staates, wuchs die französische Kunst unter dem Wettstreit der ästhetischen Parteien bei größeren, das allgemeine Interesse erregenden Aufgaben vor den Augen der Welt ohne lokal isolierte Malergruppen und Kunst-Oasen, und man konnte an ihre Leistungsfähigkeit glauben auch ohne Fürstenprotektion und gedeihliche Hofluft. So hat sie, ganz abgesehen von dem durchschnittlich reineren Formtalent und positiveren Geschmack der romanischen Rasse, durch diese Kontinuität ihrer geschichtlichen Entwicklung und das unbeirrte Gleichgewicht ihres nationalen Charakters heute einen erheblichen Vorsprung vor ihrer deutschen Schwester voraus. Wir können diese Thatsache nicht wegkritisieren, am wenigsten indem wir unsern Patriotismus dazu mißbrauchen. Die

Ausstellung hat uns gelehrt, daß wir auch fernerhin noch bei unseren Nachbarn zu lernen haben. Möglich, daß wir sie einmal übertreffen. Ist ja doch der deutsche Geist tiefer angelegt und darf weiter gesteckte Ziele verfolgen. Eindringlicher und nachhaltiger pflegt sich ihm die dichterische Kraft der Phantasie zu verbinden, sie, die nur die ideale Wahrheit an den Dingen erfaßt und alles Dasein über seine nackte Erscheinung hinaus bedeutungsvoll und typisch zu gestalten weiß. Sie ist es, welche dem Abbilde der Natur eine mitteilsame Seele eingehaucht und es in die Vertrautheit des Menschen rückt. Möge sie wieder einmal als die lenkende, bildende Macht in unserer Kunst erscheinen. Dann werden wir leicht über den bloßen Rationalismus des Sehens hinwegkommen, bei welchem gegenwärtig die französische Kunst bedenklich stille steht.

Auf der Weltausstellung konnten wir unseren Rivalen manche selbständige und reine Künstlernaturen gegenüberstellen, wie Adolf Menzel, Viktor Müller, Arnold Böcklin, Eduard Gebhardt, deren Werke eine reiche und wahre Künstlerphantasie erfüllt und begrenzt, denen ein eigenartiges Empfinden und objektives Verstehen der Erscheinungswelt verliehen ist. Solche Künstler führen der Kunstproduktion einzig die probehaltigen und bleibenden Elemente zu, und eine kommende Zeit wird dieses dankbar einsehen. Es sind ganze Naturen, in deren Werken sich der Geist der modernen Kultur von seiner besten Seite spiegelt. Sie sind selten, herüben wie drüben; aber in Deutschland stehen sie vereinzelt, fast ohne Nachfolge und entgegenkommendes Verständnis. Und da ihnen heutzutage im Kampfe mit dem Irrtum in und außer ihnen nicht der sichere Führer einer lebendigen Kunstanschauung des Zeitalters oder auch nur einer Schule schützend und regelnd zur Seite steht, so müssen sie sich mit der Leuchte der Kunst durch das Dunkel der verworrenen Meinungen mühsam den Weg suchen und gleich-

sam nach einer kunstverständigeren Gegend der Kulturentwicklung vordringen. Möchten sie einer künftigen Geschichtsschreibung als die Bahnbrecher einer aufgehenden Kunstepoche erscheinen! Diese wirklichen Individualitäten, die ihre eigene volle Natur und nicht die des Publikums zum Ausdruck bringen — sie konnten den Kampf bestehen, sie brauchten keine Konkurrenz zu scheuen; sie können als Originale nur an sich selbst gemessen werden. Aber unsere zahlreichen und berühmten Modemaler und das Heer ihrer Nachfolger, die Abgötter und Abgötterchen unserer glänzenden Kunstmisere, die Großen der Kunstbörse und ihre glücklichen Mit- und Nachspieler, sie sind vor der französischen Kunst gleicher Gattung, welcher sie noch dazu ihr Hab und Gut zum größten Teile verdanken, mit ihren Werken bemerklich abgefallen, und nur eine unredliche oder unverständliche Kritik konnte das Gegenteil behaupten.

Es ist wahr, in der Hauptmasse ihrer Produktion ist die französische Kunst gedankenlos und gemütsarm, leerpathetisch und kokett-sinnlich. Aber durch ihren noch nicht erloschenen Instinkt für das Darstellbare in der Kunst — obwohl dieser auch schon vielfach erschüttert und irregeleitet ist — sowie durch ihr sicher treffendes Raumgefühl, welches sie fast immer glücklich disponieren und schon durch die gewählten Größenverhältnisse bildnerisch ausdrucksvoll werden läßt, erhebt sie sich noch frei über die tastende Unsicherheit, mit welcher die deutsche Kunst in diesen Dingen zwischen Treffen und Fehlen einherwankt. Auch erscheinen ihre Schwächen und Gebrechen durchwegs gemildert durch die formale Eleganz, den „Geschmack", der eine Wiedergabe der französischen Kunst und ihren Erzeugnissen wie spielend beigegeben ist. Ein leichtfüßiger und immer gern gesehener Genosse, der sich den deutschen seltener gesellt! Und ferner blickt aus den Gemälden der französischen Künstler eine angestrengte und einheitliche Schulung des Talentes und in-

folgedessen eine Gründlichkeit in der Wiedergabe des Objektes, die wir „gründlichen" Deutschen eben nicht haben. Sie erwerben auf der Schule einen gewissenhafteren Blick, sind exaktere Zeichner und haben ersichtlich das Bestreben, ihren Stoffen möglichst viel zeichnerisches Element abzugewinnen, sie formal zu verstärken und somit auch künstlerisch zu vertiefen. Der vulgäre französische Maler hat im Durchschnitt mehr gelernt, als der deutsche, der gleich ans Bildermachen geht, ehe er den Freispruch des Handwerks erwirkt, ja der oft schon bildnerisch gestalten will, bevor er „Sehen", geschweige denn „Malen" gelernt hat. Und schließlich hat, wie schon angedeutet, der Franzose, und zwar nicht nur der Künstler, den Vorteil einer generellen (nicht individuellen), ursprünglichen Begabung zur direkten Erfassung alles Sinnengefälligen vor dem abstrahierenden Deutschen voraus. Seine geistigen Fähigkeiten liegen vorwiegend auf der intuitiven Seite des Intellektes, wo wir ja auch das Kunstvermögen zu suchen haben. In der Einseitigkeit dieser Eigenschaften begründen sich seine Vorzüge: das rasche und elastische Vorstellungsvermögen und dessen sinnliche Plastik, sowie das schönfühlende Pathos als Ausdruck stets fertiger Affekte, aber auch seine Schwächen: die Unreife des spekulativen Verstandes und der oft eintretende Umschlag ins Leere und Mechanische, ins bloß Fiktive und Tiradenhafte.

Der nährende Boden, auf dem sich die Natur unserer Durchschnittskünstler erhebt, ist allenthalben der Geist des Publikums, und die künstlerische Massenproduktion kann überall als der Ausdruck des Kunstverstandes der gebildeten Menge angesehen werden. Diese schließt mit den Künstlern ein stillschweigendes Kompromiß über die jeweilige Kursfähigkeit artistischer Typen. Der Geschmack und Kunstverstand der Besucher des Pariser Salon- und des deutschen Kunstvereinspublikums bildet demnach ein Analogon zum Charakter der französischen und deutschen Kunst. Der bieg-

samere, beweglichere Kunstverstand des Romanen läßt der künstlerischen Individualität freieren Spielraum, er weiß ihr nachzugehen und spannt sie nicht sofort, wenn sie seinen engen Horizont überschreitet, in die Korrektionsjacke einer bornierten und blindgläubigen Laien-Ästhetik. Deshalb darf der französische Künstler der Natur etwas von allgemeinerer Bedeutung absehen, was über das Bildungsinteresse bestimmter Gesellschaftskasten hinausliegt, während in Deutschland ein solch unbequemer Neuerer von der Kunstgevatterschaft der ganzen Residenz scheu begafft wird wie ein Ausländer vom Landvolk, ja sogar in eine Art von Wutverdacht geraten kann und erbarmungslos den kritischen Abdeckern überlassen wird.

Als Seele in einem Rest von Kunstanschauung, als unbewußtes Medium zum Kunstverständnis lebt im romanischen Geiste halb entschlummert die große Wahrheit fort, daß eine intuitive Weltanschauung mit ihren wechselnden Perspektiven ins Unendliche durch die spekulative Einsicht in den Weltzusammenhang noch modifiziert werden kann. Der Franzose hat die künstlerische Berechtigung einer selbständigen Poesie der bloßen Erscheinungselemente in der Malerei nie bezweifelt, der Deutsche von heutzutage hat sie — man kann es wohl sagen — noch nicht begriffen. Der französische Kunstfreund stellt vor einem Bilde zunächst an sich die Frage, was es „ist“; der vulgäre deutsche Kunstfreund fragt gewöhnlich seinen Nachbar, was es „bedeutet“. Er steht auf dem kindlichen Standpunkte des Begreifens, daß ihm jedes Bild ein Geschichtchen erzählen oder eine historische sittenbildliche, landschaftliche Schilderung in bewußter Deskription geben soll. Auch didaktische und moralisierende Absichten versteht er und freut sich seines Verstehens. Nicht minder läßt er sich gerne rühren und sieht in dem Effekt der Rührung einen untrüglichen Beweis für das Vorhandensein von Kunst. Die französische Gedankenlosigkeit, die freilich das Einfältigste,

jeden geschmackvollen Unsinn hinnimmt und vor einer schillernden Seifenblase von Bild nie den Respekt verliert, gestattet wenigstens dem sinnlichen Eindruck freie Bahn und unbefangene Wirkung, und steht deswegen einem wirklichen Kunstgenuß durchschnittlich doch näher als die deutsche Gedankenhypertrophie, welche alles sinnliche Verstehen schon im Keime erwürgt. Den geraden und natürlichen Weg vom sinnlichen Eindrucke zum nachbildenden Gemüte, dem hier eine ihm schon vorgebildete, gleichsam schlummernde Wahrheit zum Bewußtsein erweckt werden soll — denn nur das Gemüt spiegelt sich im Kunstwerk und findet sich bald mehr, bald minder getroffen — diesen geraden Weg findet der Deutsche heutzutage selten. Ja, er ist ihm oft ganz verrammelt von seinem begriffsstolzen, unterhaltungsdurstigen Gehirn, welches die Probe über die gebotene Erfindung machen will, über den gedankenmäßigen Vorwurf, dessen Konzeption gar keine spezielle Fähigkeit der bildenden Kunst vorstellt und deswegen auch keinen ausschließlichen Urteilsmaßstab abgeben kann. Mit einem Worte, er sucht sich immer aus dem Kunstwerke das begreifbare „Programm“ heraus und hält dessen Verständnis gerne für den Kunstgenuß. Fällt das Programm in seinen geistigen Gesichtskreis oder ist es gar seinem Alltagsleben entnommen, so thut er sich die Wohlthat des Studiums an und findet seine Unterhaltung dabei.

Auf solchen Kunstsinn hat sich denn auch die deutsche Malerei in aller Breite eingerichtet, und das distinguierte wie das alltägliche Publikum findet vollauf seine Nahrung. Doch das Bedürfnis nach landschaftlichen Darstellungen und ländlichen Sittenbildern scheint vorzuwiegen, so daß ein deutscher Kunstverein für seinen landläufigen Besucher förmlich zu einer durch die schlechte Jahreszeit fortgesetzten Sommerfrische werden kann. Da findet er seinen Berg, seinen See, seine vielbewunderten Bauern und sich selbst in seinen kühnsten

Momenten auf dem Gipfel seiner Freiheit gleich neben der weidenden Herde auf dem grünen Plan. „Wie ist die Natur doch im allgemeinen so schön!“ — Es fehlt nichts als Buttermilch und Kuhschellen. Wenn es zum Beispiel in den Straßen Münchens stürmt und schneit, saugt der Kunstvereinsphilister mit Kind und Kegel um ein billiges Abonnement auf der Wochenausstellung den hellichten Sonnenschein und eine farbige Palettenwelt in seine begierige Netzhaut. Die Kunst ersetzt ihm den Naturgenuß; in ihr feiert er förmliche Surrogatferien und findet sie der wahren Natur gegenüber so bequem wie alles Nachgemachte. Statt der Nachtigall hört er die Spieldose. Er versteht ja das Kunstwerk nicht als unabhängige, selbstlebende Schöpfung, nicht als „echt“, sondern als „Imitation“. Es ergänzt und illustriert ihm die Leihbibliothek und seine sonstige Lektüre; kurzum die Kunst muß immer der Parasit eines ihm bekannten Anschauungskreises sein, wenn er sie verstehen soll. Allein darf sie ihm nicht kommen. Zu seinem Begriffsvermögen muß sie reden und seine Phantasie nicht viel plagen. Als Stammgast geht er in den Kunstverein und studiert dort Natur und Geschichte, Ethnographie und Länderkunde und läßt sich von den köstlichen Einfällen seiner geisterfüllten Lieblinge unterhalten, von ihren Gefühlen mit fortreißen, von ihrer tiefen, tiefen Menschenkenntnis und Kostümkunde gründlich belehren. Nur die „Kunst“ studiert er dort nicht, und wenn sie ihm vorkommt, belästigt sie ihn wie weiland die Sphinx die Böotier mit ihrem Rätsel. Mit einem titellosen Zustandsbilde ohne novellistischen Pragmatismus, an dessen Nachkonstruierung er sonst ein kindliches Vergnügen hat, mit der bloßen Lösung eines malerischen Problems, mit einer Landschaft, in der die Natur nicht deutlich Theater spielt mit Stimmung oder Effekt — überhaupt mit dem Bilde, das ihm nicht in den verständlichsten Phrasen entgegendeklamiert, weiß er nichts anzufangen. Er fühlt sich eben nur dem Raisonnement (in

Erfindung oder Dekoration) im Bilde verwandt, und die Kunst bleibt unverstandenes Zubehör. Ihre Abwesenheit wird bei Erfüllung der herkömmlichen formalen Bedingungen so wenig bemerkt wie ihr Vorhandensein.

Für ein solches Publikum nun arbeitet das Gros der Münchener Künstlerschaft; im Dienste der Anschauungen, Wünsche und Genüsse stehen ein paar hundert Maler. Sie halten sich innerhalb der Peripherie des Kunstverstandes und führen ihre homöopathische Naturapotheke mit ihrem geschichtlich-ethnographischen Trödelkram mit großem Absatze. Der personifizierte Extrakt aber des geschilderten Kunstverstandes stellt sich im Kunsthändler dar, welcher bereits ein Typus des neunzehnten Jahrhunderts geworden ist. In diesem Gentleman hat sich der Geist des ganzen kunstsinnigen Publikums wie durch ein Naturwunder zu einer einzigen Kapazität konzentriert, welche eine ebenso gefürchtete als geschäftskundige Geschmackstyrannei über die ihr leibeigen gewordene Kunst verhängt hat. Nichts kann demütigender für diese sein, als der gerechte Vorwurf, daß sie ihr Ideal nicht ungern mit dem Geschmacke des Bilderhändlers identifiziere und sich der leidigen Popularität zuliebe von der unverständigen Mode bestimmen lasse, zu deren Lenkung und Erhebung sie eigentlich berufen wäre. Wie mächtig dieser unsaubere Geist in unserer Kunst und wie groß die freiwillige Sklaverei derselben sei, mochte man so recht auf der Wiener Ausstellung beobachten. Auswahl und Aufstellung der deutschen Kunstwerke waren da ganz im Sinne der Händlerästhetik mit einer den einsichtigen deutschen Besucher förmlich beschämenden Gesinnungslosigkeit vorgenommen worden. Keine Künstlerschaft hatte so sehr wie die deutsche die Weltausstellung als Markt begriffen, als Konkurrenz der Ware und nicht des künstlerischen Willens und Vermögens wetteifernder Nationen. Es schien, als suchten wir unsern Stolz in einer Art von Handelsehre und nicht in

der geistigen Leistung, als würde bei uns der ästhetische Wert von Kunstwerken durch die kaufmännischen Begriffe der Nachfrage und der Landläufigkeit bestimmt, und seien diese die maßgebenden Eigenschaften für eine in der Aufstellung zu Tage tretende Wertschätzung. Fast alle Zeugen ernsterer Bestrebungen und höherer Absichten waren, wenn überhaupt zugelassen, nach der Decke gedrängt und so unter der Flut des Vorhandenen dem ersten Augenblick entrückt, während im bequemen Gesichtsfelde die verlockende Spielware des unmündigen Reichtums — zum großen Teil noch vagierendes Kunsthändlereigentum und Spekulationsobjekt — in kaum bestrittener Herrschaft glänzte und dem Besucher den aufdringlichen Willkomm bot. Man könnte vielleicht diese Kunst mit der Kaufmannsseele noch durch den naiven Zug entschuldigen wollen, der jeder blindgläubigen Unterwerfung unter eine herrschende Mode notwendig anhaftet. Aber leider ist auch diese forterbende Naivetät des Zeitgeistes nicht überall an ihr zu entdecken. In vielen Fällen ist sie unlauter vor sich selbst, kokettiert nur allzu sichtlich mit der wohlhabenden Unbildung und frequentiert den herrschenden Kunsthändlerstil gegen eine bessere Überzeugung.

Und noch an tiefer liegenden Schwächen leidet sie, die von Kunstgehalt und -handel gleich unabhängig und rein ethischer Natur sind. Unbewußt für den Künstler ist seine Kunst eine treue und unbestechliche Chronistin seines inneren Lebens und in ihrer Totalität ein unvergänglicher Spiegel der Mitwelt. Sie führt ein Referat über die geistigen Fonds der Zeit, welches einmal zur Anklage werden und die modernen Kulturträger, insofern sie nicht ohnehin vergessen sind, in ihren jetzt nicht erkannten Schwächen entblößen wird als die Repräsentanten ganzer Kategorien unausgebauter und ungewichtiger Naturen. Die Gegenwart kann noch nicht objektiv vor uns liegen, aber doch, welche unerquicklichen Perspektiven gestattet diese Kunst uns nicht schon heute? Die

geheimen Ideale und Wünsche der groben Unbildung und der städtischen Verbildung, die armseligen Begehrlichkeiten einer unentwickelten Phantasie, die Würdelosigkeit des Gedankenumganges, die Unerzogenheit des ganzen inneren Menschen — das alles sieht nur zu oft unbewußt aus den Bildern unserer vielköpfigen Künstlerkaste. Die wenigsten unter ihnen sind gebildet oder begabt genug, um hinter der einzelnen Kunstleistung die menschliche Schwachheit vollständig verbergen zu können. Aus den mannigfachen Lücken ihrer schadhaften Kunstgebilde guckt gewöhnlich irgend eine schlechtverputzte subjektive Schwäche, gleichsam ahnungslos darüber, daß sie jemals erkannt werden könnte.

Alle die unreifen oder vorzeitig abgestandenen Geschmackssorten: des Naturmichels und Kraftanbeters mit seiner kindischen Apotheose der Lümmelhaftigkeit, des blasiert thuenden oder wirklich blasierten Modejünglings mit dem kritischen Schneiderauge, der uns nur in anständige Gesellschaft bringt und uns „das Mutterglück im Atlaskleide" schildert, des sinnlichen Feinschmeckers, der „in Paris alles mitgemacht" hat, bereits einer noblen Schwermut verfällt und seine Weltkenntnis und nordische Weltverachtung in blasierten Bildern äußert — sie bringen sich alle voll Selbstbewußtsein auf den Markt und gestatten jedermann, der sehen will, einen belehrenden Blick in den Duodezhimmel ihrer Phantasie. Unfeine Naturen mit ihren gemalten Gemeinplätzen, aufdringlich und seicht und voller Anspruch, und nackte Seelen, die aller schützenden Umhüllung eines Gemütes entbehren — sie stellen stolz ihren eigenen Steckbrief auf dem Kunstverein aus. Auch ihr Ruf wird vergehen und die wenig schmeichelhafte Wahrheit übrig bleiben.

Und wo es nicht die moralische Schwachheit ist, die durch den Verputz schimmert, da überliefert sich der Nachwelt die selbstgefällige Thorheit, welche sicher und harmlos den Reiz einer Nebensache zum Haupt- und Kunstzweck er-

hebt, wie das gewöhnlich der hochstrebende historische Garderobier thut, welcher die weltgeschichtlichen Momente einkleidet, oder dessen Subspecies, der antiquarisch gebildete Kostüm- und Möbelmaler, der das historische Genrebild kultiviert und mit Hilfe des Trödeljuden die Kulturgeschichte psychologisch erläutert.

Von diesen Meistern der Nebensache streift aber doch noch hie und da einen ein Lichtstrahl von der großen Offenbarung, wie die Welt vom Künstler begriffen und erklärt sein will. Ganz ahnungslos dagegen am künstlerischen Problem vorüberzukommen und in thörichten Bemühungen den Preis zu erringen, das gelingt gerade unseren gepriesensten Malern, den „Meistern der Charakteristik", den tiefgründigen Schilderern des Landes- und Zeitüblichen, welche die Herzen und Nieren ihrer Mitmenschen prüfen und den psychischen Konflikt beherrschen, vom einfachsten Dasein bis hinauf zu der interessanten Kollision des urbanen Sommerfrischlers mit dem biederen und begriffsstutzigen Bauernvolk. Bald sind sie drollig, bald sinnig, bald rührend; immer aber machen diese Lieblinge des Publikums eine für die Malerei irrelevante, weil abstrakte, aus der Erscheinung nur gefolgerte Eigenschaft des Gegenstandes zum einzig beabsichtigten Inhalte ihrer Werke und verkennen die Natur der bildenden Kunst derart, daß sie nach dem der erzählenden Dichtkunst vorgestreckten Ziele streben. In Wirklichkeit sind ihre Bilder auch nichts weiter als textbedürftige Illustrationen, welche im wohlerzählten Zusammenhang ihres gegenständlichen Details von entzückten Kommerzienräten, bureaukratischen Kunstprotektoren, bildungsklugen Müttern, strebsamen Töchtern, tanzkundigen Leutnanten und einfältigen Rezensenten auf der Stelle begriffen und wie Kurszettel, Protokolle und Romane abgelesen werden können. Kein artistisches Mysterium unterbricht da hemmend die fließende Alltäglichkeit des Genusses, und die unübersetzbare

Sprache der Kunst, deren Grammatik die sichtbare Welt in ewige Ausdrucksformeln zerschlagen hat, fordert in diesen Werken nicht zur Entzifferung auf. Diesen „Seelenmalern und Meistern der Charakteristik" sind ihre Farben nicht mehr als was dem Schriftsteller die Tinte ist — Schreibmaterial. Sie ahnen so wenig davon, daß in den Stoffen auf ihrer Palette ein großer Teil jener mächtigen Symbolik schlummern könnte, mit welcher die Kunst auf den Saiten der menschlichen Seele spielt, als es ihren Konkurrenten, den Novellisten, je einfallen kann, ihre Werke durch eine stilvolle Behandlung der Tinte auszeichnen zu wollen. In den Bildern dieser allenthalben berühmten Maler feiert die künstlerische Thorheit ihre eigentlichen Triumphe, und trostlos gähnt aus ihnen der kunstverlassene Geist unserer gebildeten Stände.

Und nun die Landschaftsmaler: der Dekorateur mit seinem obligaten Effekt und sein ebenbürtiger Widerpart und Zwillingsbruder mit der obligaten Stimmung, welche beide, der eine in der Apostrophierung des vergänglichen Phänomenalen, der andere in der Verherrlichung der Bagatelle, nicht müde werden, und die immer dasselbe beliebte verwürzte Gericht aus ihrer praktischen Küche hervorlangen können: soll man sie zu den Schwachen oder Thörichten zählen, oder vielleicht zu den Geschäftsleuten? Wie lange werden sie noch nach ihren zwei abgegriffenen Mustern die Natur persiflieren und die Maulsperre der Unmündigen erregen?

So präsentiert sich die breite Fronte der kursfähigen Münchener Kunst, ein reiches Feld für unerfreuliche Kulturstudien. Und doch würde man ihr unrecht thun, wenn man sich vom Allgemeinen des Eindruckes völlig abstoßen und die vielfachen Symptome unbeachtet lassen wollte, die seit einigen Jahren da und dort an der Münchener Kunstproduktion fremdartig zu Tage treten. Gleich aufbrechenden

Ahnungen von der Existenz des malerischen Problems werden in dem chaotischen Bilderstrom, der immer noch unvermindert seinen Weg durch die Ausstellungsräume des Kunstvereins zieht, Bruchstücke künstlerischer Erkenntnis an die Oberfläche gespült, welche bald als Einzelheiten, bald als durchgehende Züge erscheinen und auf das Vorhandensein und die heimliche Wirksamkeit neuer und guter Theorien schließen lassen. Freilich verschwinden diese Anklänge noch ganz in der Flut der landläufigen Produktion, womit München den Kunstmarkt beherrscht, und nur dem forschenden, kundigen Auge sind sie mehr als vorübergehende Sonderbarkeiten und offenbaren sie einen kunstgeschichtlichen Sinn. Diese Erscheinung ist auch nicht etwa auf eine vorgehende Umwandlung der gesamten Kunstanschauung zu deuten. Das mag gute Wege haben. Aber sie beweist uns, daß eine schon lange vorhandene Opposition, die sich zur Münchener Überlieferung negierend verhält und neuen, teilweise gefürchteten Lehren anhängt, nicht ohne guten Einfluß auf die heranwachsende Malergeneration geblieben und Bewegung in die stagnierende Kunstanschauung gekommen ist. Man kann diese Abtrünnigen, deren Phantasie nicht mit Lust aufgehen will in der Requisitenkammer der Piloty-Schule, ungefähr in zwei Gruppen unterscheiden. Die gemäßigte Gruppe umfaßt alle jene Künstler, deren Gesinnung es zuließ, oder deren Anlage es erforderte, daß sie sich unter Annahme eines besseren Kunstprinzips mit den Anforderungen des herrschenden Geschmacks leidlich abfanden. Sie sind längst zu Ansehen gelangt und haben sich besonders unter der Künstlerschaft in die Mode gebracht. Das Publikum hinkt langsam und kopfschüttelnd nach. Durch ein paar reiche Liebhaber, die immer das Neueste haben müssen, sind auch die Kunsthändler von der guten Qualität dieser Art Zukunftsmalerei, deren Schöpfungen fast durchgehends ein Zug von Pikanterie eigen ist, überzeugt worden. Die zweite Gruppe schließt jene radikalen

Sektierer in sich, welche zu keinem Zugeständnisse zu bewegen sind und dem von den Akademien von jeher verkündeten Dogma von der Unfehlbarkeit des allumfassenden Eklektizismus, als der leeren Anmaßung eines heimatlosen Machthabers, jeden Glauben rundweg versagen. Diese werden natürlich vor der prüden Gesellschaft noch lange keine Gnade finden. Schon seit geraumer Zeit wird der entrüstete Kunstvereinsphilister von ihren Bildern förmlich genasenstübert und kommt oft kaum mehr recht zur Besinnung. Bereits spricht er von den kaum verflossenen Jahren seines stillen Genusses wie von der guten alten Zeit.

So ist München vor allen deutschen Kunststädten der Herd des Fortschrittes und der Neuerungen, und während zum Beispiel in Düsseldorf oder anderswo die Bildermacherei nach drei oder vier von der Akademie und den Kunsthändlern vergleichsweise approbierten Rezepten in ungestörter Harmlosigkeit betrieben wird, die Individualität sich in merkwürdiger Selbstverleugnung der Autorität des gegebenen Schemas unterordnet und kein anderer Ehrgeiz herrscht, als gerade so zu malen und so gut zu verkaufen, wie die Professoren M. und N., ist der Altmünchener Pestkordon, den der engbrüstige Schulnativismus auch hier gegen alle neuen Ideen und akademiegefährlichen Kunstanschauungen gezogen hatte, schon längst durchbrochen und das Kontagium der Opposition innerhalb der Mauern. Auf den großen Kunstausstellungen erscheint München allerdings noch in der herkömmlichen Glorie. Die opponierende Kunstrichtung von der äußersten Linken erregt bei solchen Gelegenheiten die Scham der herrschenden Partei und wird, soweit sie keinen erträglichen Vergleich mit dem Tagesgeschmack einzugehen weiß, rücksichtslos majorisiert, unterdrückt oder versteckt. Die Inquisitoren der Akademie sorgen dann in gläubiger Selbstverehrung dafür, daß die Kunststadt München vor der Welt in der von ihnen schon vor Jahren erfundenen Frisur er=

scheine, keine schlechte Gesellschaft mitbringe und nicht die Schande erlebe, als der Sitz der Neuerungen und des Fortschrittes angesehen zu werden.

Die Kunstwissenschaft dagegen, die sich der modernen Kunst gegenüber fast immer ablehnend verhalten muß, sieht sich veranlaßt, Wesen und Geschichte der künstlerischen Opposition in Frankreich und Deutschland mit Interesse zu verfolgen. Denn sie muß konstatieren, daß deren Programm, mochte es sich nun dialektisch begründen, wie es wollte, jedesmal, wenn auch vielleicht einseitig, auf lautere Kunstprinzipien gegründet war und der mitlebenden Kunst gerade jene Elemente als kunstgültige bestritt, durch welche sie sich von der alten Kunst fundamental unterscheidet. Es ist diese Thatsache um so wichtiger, als sie von den Führern der Bewegung selbst nicht klar erkannt oder ausgedrückt worden ist, so daß gegen dieselben der Verdacht einer bloß theoretischen Reaktion nicht erhoben werden kann. Es wird einmal die Aufgabe der Kunstwissenschaft werden, die Spuren dieser Bewegung in Deutschland, die heute schon ihre Geschichte hinter sich hat, aufzusuchen und in ihrem Zusammenhang darzustellen.

Woher wir die Typen unserer zeitgenössischen Kunst überkommen haben, dorther haben wir auch die ihnen entgegentretende Opposition — aus Frankreich. Dreimal schon in diesem Jahrhundert ging die reformatorische Bewegung gegen die Versumpfung der Kunst im akademischen Formalismus und gegen die Bildermacherei nach Modeschablonen von Frankreich aus. Die Führer derselben, Géricault, Delacroix, Courbet stehen wie Richtsäulen in der Geschichte der modernen Malerei. Ihre Kunstanschauung hat jedesmal reinigend und kräftigend gewirkt, und zwar nicht nur auf ihre Anhänger und direkten Nachfolger, sondern vor allem — und darin liegt ihre Bedeutung — auf alle starken Individualitäten, wenn diese auch ihrem ästhetischen Bekenntnisse

nach geradezu entgegengesetzten Geschmacksrichtungen angehörten. Sie haben die Kunst, auch ihrer Gegner, mit neuem Gehalt erfüllt. Und alle drei haben im Grunde genommen dasselbe Prinzip aufgestellt, ganz das gleiche Gährungsferment in die Kunstproduktion ihres Zeitalters geworfen; ein Beweis dafür, daß die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts stets nach einer Seite hin abzuirren die Neigung hat und in dieser einen Richtung der Zurücklenkung bedarf. Der „Schiffbruch der Medusa“, „Dante bei den Zornmütigen“ und das „Begräbnis zu Ornans“ haben bei ihrem ersten Auftreten ganz dasselbe Schauspiel geboten, sie haben denselben Aufruhr gegen ihren vermeintlichen Ungeschmack hervorgerufen, die nämliche unduldsame Abweisung erfahren, den nämlichen Kampf zu bestehen gehabt und mit der Zeit auch den nämlichen Sieg erfochten. Und jedesmal zum Heile der Kunst. Es war ein einfacher Satz, der ihrer Opposition zu Grunde lag. Es läßt sich wohl nicht besser denken und kürzer ausdrücken als mit Albrecht Dürers treffenden Worten: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus ‚reißen‘ kann, der hat sie.“ Diesen Fels konnte die vage ästhetische Dialektik mit ihrem hilflosen „Begriff des Schönen“ trotz allen Windes nicht umblasen, und gerne wäre sie einen Vergleich eingegangen. Aber die rücksichtslose Energie, womit die nackte Wahrheit ohne den Schatten eines Zugeständnisses an die „angenehme Scheinbarkeit“ des jeweilig herrschenden Kunstgeschmackes betont war, der ausgesprochene Radikalismus, ließ keine scheinheilige Versöhnung zu, und der heilsame Kampf mußte jedesmal gekämpft werden. Die Unerbittlichkeit des Prinzipes mußte natürlich den trägen, genußgewohnten Geist der Menge empören, welcher die Natur nur noch „hergerichtet“ vertragen konnte. Von jeher hing dieser mastige Konsument, der jede unbequeme Neuerung haßt, als langsam niederziehender Ballast an den Fittigen der Kunst. Schon manchmal hat er sie in seine Alltags-

sphäre niedergerungen, aber nie hat er zu ihrer Erhebung etwas beigetragen. Noch immer mußte sie von einzelnen starken Geistern befreit werden. Und so gewiß, als jede Wahrheit einmal ein Paradoxon gewesen sein muß, verlacht und bestritten, so gewiß muß die Opposition berufener Künstler auf die Feindschaft und den Haß des Herkommens stoßen. Dieses, angethan mit allen Ehren und Würden der Zeit, kann auf die unbekannten Frevler anfangs wohl verachtend niederblicken, aber bald sieht es sich genötigt, das erwachte Gewissen zu betäuben und noch im sicheren Gefühle seiner Macht, unter dem Beifall des sittlich entrüsteten Publikums, an die brutale Unterdrückung der unliebsamen Neuerer zu gehen. Aber Geister haben sich noch nie totschlagen lassen.

Solche Zeiten der Gärung sind immer durch den rücksichtslos schaltenden Parteiterrorismus der Gewalthaber ausgezeichnet. In Deutschland haust derselbe seit mehreren Jahren und steht gegenwärtig in seiner Blüte; wir dürfen ihn getrost als ein Kennzeichen hinnehmen, daß ein Kampf mit neuen und gesunden Tendenzen begonnen hat. Die deutsche Opposition ist langsam herangewachsen und ging jedesmal fast um zwei Jahrzehnte hinter ihrer französischen Urheberin drein. Ja, was in den Bildern Arnold Böcklins, der in Deutschland ein so freier Künstler ist, wie nur Meister Corot in Frankreich, heute noch als Auflehnung gegen die Tradition erscheint, ist beim Lichte besehen — unbeschadet ihrer einzigen Originalität — ganz identisch mit weiland Delacroix' künstlerischem Glaubensbekenntnis. Die eigentlichen Bringer aber jenes Prometheusfunkens und die frühesten Urheber der entsprechenden Bewegung sind ihrer Aufgabe leider fast entrückt: Viktor Müller und Anselm Feuerbach. Viktor Müller, der berufene Vorkämpfer des jungen Deutschland, ist durch einen frühen Tod aus seinem Schaffen gerissen. Aber seine wenigen Werke, jedes eine erschöpfende Leistung, erkämpft an den Grenzen des individuellen Vermögens, jedes

ein Meisterstück artistischer Bewältigung, jedes ein Zeugnis für eine nach dem Höchsten ringende Natur: — sie werden noch lange Jahre beredte und überzeugende Verkünder der in ihnen niedergelegten Kunstanschauung und den deutschen Künstlern eine Mahnung sein, nach einer ähnlichen geistigen Sammlung und Verdichtung der subjektiven Anlage zu streben. In ähnlicher Weise nimmt Anselm Feuerbach fast nur noch durch seine älteren Werke an der Bewegung teil. Er hat schon vor geraumer Zeit den schützenden Talisman verloren, der ihm die wohlthätige Strenge gegen sich selbst zur Pflicht machte, und hat sein phänomenales Talent aus den Schranken brechen und ins Breite verrinnen lassen. Immerhin ist er noch der ersten einer in Deutschland, wenn er auch seinen Schöpfungen nur noch einen dünnen Überzug echten Metalles verleiht. V. Müller, A. Feuerbach und wenige andere, die aus derselben Quelle Nahrung gesogen, sie erscheinen, wie gesagt, bei uns noch vielfach als unverstandene Neuerer. Und doch sind sie sehr spät nach dem französischen Vorbild aufgetreten. Auch hätte ihre Lehre nicht wirksam werden können, wenn sie nicht erst dann erschienen wäre, als die heimische Kunst unrettbar im Absterben und der importierte welsche Geschmack herrschend geworden war. Ältere (auch von geringeren Talenten getragene) Versuche waren sporadisch geblieben und ohne Einfluß verklungen. So hat denn, während sich das französische Publikum bereits mit Courbet zu versöhnen beginnt, das deutsche noch jene Kunstrichtung nicht völlig zu resorbieren vermocht, deren Stammbaum auf Delacroix' Opposition zurückgeht. Unter solchen Umständen erregen die wenigen Künstler, welche in Deutschland als die Träger der Courbetschen Infektion gelten können — und es sind darunter einige ausgesprochene Naturen von hervorragender Selbständigkeit — noch den Abscheu der bevorzugten Klassen. Mag sich die kleine Schar beruhigen und gedulden. Die bevorzugten Klassen haben der Kunst noch nie ihren

Weg gewiesen. Sie sind immer hinterdrein gegangen. Der wohlthätige Einfluß, den ihre Kunst auf die Naturbetrachtung zahlreicher Gegner ausübt, ist jetzt schon zu bemerken, und der Kreis der Einsichtigen kann sich ihren Bestrebungen nur erweitern. Wo Adolf Menzel sich Bahn brechen konnte, werden auch sie ihren Weg finden.

* * *

(Max Gierymski.*) — Gabriel Max.)

„Nirvâna!"

Nicht ganz allmählich vollzog sich in Deutschland die Überführung der Kunstanschauung in die Geleise französischer Theorien. Dieser Prozeß wurde einige Male stoßweise gefördert und auf kurze Zeit in rascheren Fluß gebracht. Seitdem die belgische und französische Historienmalerei den ersten und nachhaltigsten Umschlag der Anschauungen in Deutschland hervorgerufen hatte, seitdem später deutsche Genre- und Landschaftsmaler aus Paris mit einem neuen Evangelium zurückzukehren pflegten (ungefähr von der Mitte der Fünfziger-Jahre an), hat kein Ereignis so eingreifend auf den Fortgang dieser Umwandlungen gewirkt, als die internationalen Ausstellungen von 1867 in Paris und von 1869 in München. Gerade die Münchener Schule war es, die, wie von einem Fieber ergriffen, zum neuen Glauben schwur, und seit 1867 und mehr noch seit 1869 sehen wir

---

*) Genremaler und Landschafter, geboren 16. Oktober 1846 in Warschau, gestorben 16. September 1874 in Reichenhall. G. kam, nachdem er 1863 am polnischen Aufstande teilgenommen, nach München, wo er Schüler Alexander Wagner's wurde, und in Beziehungen zu Friedrich Adam und Eduard Schleich trat, der seine Begabung auf die Landschaft lenkte. Sein letztes Bild, „Parforcejagd im 18. Jahrhundert" (1874), befindet sich in der Berliner Nationalgalerie. A. d. H.

sie eifrig bemüht, den alten Adam, der freilich weder Fisch, noch Fleisch, weder recht französisch, noch recht deutsch war, auszuziehen, und sehen gerade die talentvolleren Leute sich ganz der neuen Strömung hingeben. Ja, auch die äußerste Linke, die das Courbetsche Programm angenommen hat, ist trotz aller Machinationen und der komischen Entrüstung der gegnerischen Parteigänger und des Publikums an Ansehen und Einfluß. Immerhin aber treten die Koryphäen der jüngstvergangenen Mode noch ziemlich vollzählig auf, und das langsamer lebende Publikum ist mit ihnen ein Herz und eine Seele. Doch die Apostaten mehren sich, und der frische Zugang fehlt. Zudem steht eine neue Abtrünnigkeitsepidemie in Bälde bevor, wenn die französische Saat der Wiener Weltausstellung vollzählig aufgegangen sein wird. So ist denn die Münchener Künstlerschaft in wohlgeschiedene größere Parteien und kleinere Sekten geteilt, welche im geselligen Kreise mit Worten, auf dem Kunstverein mit Bildern um ihre Überzeugung kämpfen.

Eine solche eigene und bedeutende Gruppe bilden auch die polnischen Maler und verwandte osteuropäische Landsleute. Ihre Kunst ist französischer Abkunft neuesten Datums und bewegt sich etwas fremd zwischen den schon im Antiquierungsprozesse begriffenen Königssee- und Dachsteincoulissen, dem lebensgroßen Rindvieh, den Bauernhochzeiten, Schlägereien und Kindstaufen, den schlechten Witzen und Trivialitäten aller Art, in denen die einheimischen Bildermacher und Markthalter älterer Ordnung mit und ohne Chic ihrem geistigen Horizonte das Dürftigkeitszeugnis zu stellen, nicht müde werden. An Talent und Geschick übertreffen sie durchschnittlich den deutschen Künstler mittleren Schlages, und mit einer Behendigkeit, die einen atavistischen Anstrich hat, erwerben sie sich in kurzer Zeit eine staunenswerte Technik. Eine energische künstlerische Individualität kommt aber kaum einigen zu; eine gattungsmäßige Naturanschauung

und allgemeine technische Qualität ohne Ursprung in der persönlichen Eigenart kennzeichnet gleichmäßig alle ihre einförmigen, aber trotz ihrer gegenständlichen Askese vorzüglichen Bilder. Fast alle ihre Arbeiten sehen sich verzweifelt ähnlich. Man kann die minder erheblichen so wenig im Gedächtnisse auseinanderhalten, wie die Namen ihrer Urheber. Ihre große Verbündete und mächtige Lehrmeisterin ist, neben der Natur und vielleicht noch vor derselben, die Photographie. Ihre Bilder machen den Eindruck, als sähen ihre Erzeuger bereits wie mit dem scharfen unbeseelten Auge des photographischen Objektivs in die Welt.

Der namhafteste derselben und überhaupt ein hervorragender Künstler ist Max Gierymski, dessen Werke nach Geschmack, Geschick und Originalität für die Richtung tonangebend sind, über der Masse der Produktion stehen und zu dem besten zählen, was die Münchener Kunst gegenwärtig leistet. Vor allem weiß er seinen Bildern ein noch größeres koloristisches Interesse zu verleihen, als alle seine Mitstrebenden. In der Wahl des Gegenstandes für ihre zahlreichen Bilder sind sie alle, Gierymski nicht ausgenommen, die Bescheidenheit selbst. Sie malen die Natur nur an deren Festtagen, wenn sie das Haupt mit Asche bestreut hat und Buße thut für verübten Luxus. Ein paar Töne durch eine kurze Farbenskala variiert, ohne irgend eine Hervorhebung des Gegenstandes, genügen ihnen zu einem Bilde. Sie machen mit der Effektlosigkeit Effekt. Sie malen das reinste Nichts und setzen ihren Stolz darein, einem idealen Nullpunkte möglichst nahe zu kommen. Solch ein junger Ladislaus geht am Abend mit stolzeren Schritten auf die Kneipe, wenn es ihm gelungen ist, ein noch nichtigeres Nichts zu einem Bilde zu machen, als es jüngst sein berühmter Landsmann Vitzliputzli gekonnt.

Gierymski und seine Genossen stellen also die Welt in ihrem ärmsten Kittel dar: ein Stück polnische Heide, ein

Fleckchen Pußta mit kümmerlichem Gras und Gestrüpp und sechs Meilen unentgeltlicher Fernsicht ins Blaue — im Vordergrund manchmal etwas Aufwand, z. B. ein Distelstrauch oder ein Wassertümpel — eine Heideschenke, die kalkweiße Mauer dem grellen Sonnenlichte zugekehrt, oder ein ganzes Dorf, eine dunkle zusammengedrängte Häuserherde bei Nacht oder im Morgengrauen, ein mit Bäumen ärmlich dotierter Wald und etwas trübseliges Ackerland unter einem herbstlichen Regenhimmel, eine wahre Selbstmörderstimmung — kurzum allenthalben die beabsichtigte Nüchternheit und Trostlosigkeit einer armen Natur. Lokalcharakter und Tageszeit aber sind mit einer erstaunlichen Wahrheit des Tons fixiert, und die meisten deutschen Nachahmer der gleichartigen französischen Landschafts- und Genremalerei sind in diesen zahlreichen Bildern überboten. Viele derselben sind mit zahlreichen Figuren: polnischen Bauern, Kirchgängern, Jagdleuten, Kosakenzügen, Jahrmarkts- und Einquartierungsscenen belebt, ja auf den meisten bildet dieses lebendige Element die Hauptsache. Aber trotzdem bleiben sie Landschaften, und wenn auch hundert polnische Bauern und Kosaken auf jedem Bilde wären. Denn der Mensch ist mit derselben kühlen Anschauung wie die Gegend behandelt, nur als Landesprodukt gleich der nächsten besten Runkelrübe oder Dornhecke, nicht als selbstbewußtes, von der Erzeugerin Natur losgelöstes, ihr thätig gegenübergestelltes Wesen. Des Künstlers ganzes Interesse konzentriert sich unter Abweisung aller bewußten Kenntnis von den Dingen, aller empirischen Einsicht ausschließlich auf die koloristische Erscheinung, und Mensch und Tier, Baum und Wolke sind vor seinem Auge gleichberechtigte und gleichgültige Objekte. Sie werden von ihm nur physikalisch gesehen als bestimmte, charakteristisch umrissene Farbenkonfigurationen und jede Mitbeteiligung der erkennenden Vernunft wird von dem nur technisch arbeitenden Verstande abge-

wiesen. Es gehört eine solche Objektivität, mit welcher die moderne französische Malerei förmlich kokettiert, gewiß zur richtigen Naturauffassung eines Landschafters; aber sie ist nur die Form, nicht der Gehalt seiner Anschauung. Die psychische Durchempfindung des Gegenständlichen und alles Sächlichen, die wohlthuende anthropomorphistische Belebung auf der staffagelosen Landschaft, wodurch sie, wie bei den großen Holländern, zum Spiegelbild einer Gemütserfahrung wird, ist hier nur in leisen Spuren wie eine schlummernde Ahnung aufzufinden. Es waltet in ihnen, wie gesagt, in erster Linie das ernüchternde Sehen des photographischen Objektivs. Sie geben sich wie Eindrücke, welche der Reisende, der durch uninteressante Gegenden fährt, vom Wagenfenster aus in rascher Folge empfängt und vergißt. Doch sind sie durch die Feinheit und Wahrheit des durchgehenden Tones nicht ohne die Poesie, welche selbstverständlich aus der Berührung des Empfindungsvermögens im Beschauer mit dem täuschenden Abbild eines Naturausschnittes hervorgeht. Und das ist in diesen Bildern infolge der getroffenen Wahl jene Poesie der accentuierten Langweile, der mechanisch ins Leere starrenden Phantasie, der Sterilität und aussichtslosen Öde alles Gemütslebens. Mit einem Worte: in diesen Bildern, ohne schützende und durchwärmende Intimität, dämmert das über dem Zeitalter drohend aufsteigende Gespenst des Nihilismus.

Wie eine Epidemie, die auf einen empfänglichen Boden trifft, so erfaßt uns Deutsche jetzt der Geschmack an einer Poesie und Kunst, welche die angeborene Inhaltslosigkeit zu ihrem beabsichtigten Thema umkehrt und aus der unheilbaren Not eine vielbestaunte Tugend zu machen weiß. Von Osten her, und meist vom Slaventum kam eine im Keime vom Nihilismus angesteckte Poesie mit einer gegenstandslosen Sentimentalität zu uns, und in Frankreich hat sie sich mit einer gleichartigen Malerei verschwistert. Beide finden offene

Arme beim jungen Deutschland und trostlos blasierte, von ziellosem Weltschmerz angekränkelte Gemüter genug, welche nach dem im nihilistischen Extrem verborgenen Stachel lechzen und über denselben eine Lust empfinden, wie indische Fakire über die selbstgeschaffene Qual. Weil das Herz gestorben, ist auch die Welt leer geworden.

Nach einem solchen Zustande strebt eine starke moderne Kunstströmung, welcher sich jetzt, da die Zeit ohne konzentrierende Ideale ist, gerade die meisten der erstehenden Talente, deren Begabung einer Anlehnung bedarf, zuwenden müssen, wenn sie nicht dem trivialen und maulgroßen Eklektizismus und seiner greisenhaften Herkömmlichkeit verfallen wollen, der allerdings auf das Akademiekatheder führen kann.

Ganz verschieden von der Kunst der Polen, aber heimlich doch in einer physiologischen Verwandtschaft zu derselben stehend ist die des Gabriel Max, eines hervorragenden Münchener Malers, dessen Ruf schon älteren Datums ist. Er liebt es, weibliche Wesen oder vielmehr ein weibliches Wesen in vorwiegend zuständlichem Dasein und gern in bedauernswürdiger Lage vorzuführen. Ein ungesunder sinnlicher Reiz, eine Appellation an ein irritables Nervensystem liegt in diesen Bildern voll elegischer Qual, und ihr obligater haut-goût versteigt sich manchmal bis zum Leichengeruch. Für den verständigen Kunstfreund sind sie um so bethörender, als sie mit einer pikanten Monotonie und nicht zu definierender Sensibilität der Färbung eine sorgfältige Impastierung, virtuose Vollendung und gewählte Linienverhältnisse verbinden, überhaupt ein großes Kunstvermögen offenbaren. Max kann eine gußartig impastierte Farbe von großer Leuchtbarkeit herstellen, welche in wenige, möglichst monochrom gehaltene Flächen verteilt und durch einen exakt gezogenen Kontur begrenzt ist. Durch die prätentiöse, aber wohl erwogene Zurückhaltung, die er an Farbe und Zeichnung übt, erhalten seine kunstvoll durchgebildeten Werke einen aristokra=

tischen Anstrich. Den Eindruck einer gewissen bildnerischen Würde und Wichtigkeit weiß er bis zu einem respektablen Grade fast jedesmal hervorzubringen. Aber seine Kunst ist bedenklich am Stoff erkrankt. Sie geht nicht rein und freudig auf in der Durchlebung der Natur, welche sie sich darzustellen vorgenommen hat; sie ist das bedauernswerte Mittel, nicht der heilige Zweck seines Schaffens; sie steckt voll pathologischer Absicht und Selbstkitzel, ohne von einem ihr innewohnenden ethischen Willen geleitet zu sein. Bei Max kommt der sensible Gegenstand an Wichtigkeit vor seinem künstlerischen Gehalt, und in erster Linie regen ihn nicht die darstellbaren Qualitäten eines Stoffes zum Schaffen an, sondern dieser selbst als pathologischer Gedanke.

Die von ihm dargestellten Frauenzimmer sind trotz ihrer noblen Maske eine mindestens zweifelhafte Gesellschaft. Sie sind alle Geschwisterkind mit den Elsas, Sentas, Sieglinden und anderen hysterischen Damen von der Zukunftsoper. Lauter Anstand und Sinnlichkeit, lauter keusche Begierde! Gewiß eine pikante und, was die Hauptsache bleibt, doch salonfähige Mischung. Hat ja doch der Kenner und Förderer allen haut-goût's, Napoleon III., der durch seinen in den feinsten Londoner Quartieren ausgebildeten Parvenugeschmack heute noch Europa beherrscht, und dessen Geist noch lange umgehen wird, die Kameliendamen feinerer Schattierungen in die gute Gesellschaft eingeführt. Die Max'schen Gestalten muten uns an, als wären sie befangen in einem nach einer durchschwärmten Nacht ausgebrochenen moralischen Katzenjammer über die längst verloren gegangene Unschuld der Phantasie — von einer andern ganz zu schweigen. Sie sind die richtige Nahrung für den affektierten philosophischen Weltschmerz und Modepessimismus, wie sie jetzt jene lebekundigen Großstädter zieren, welche durch noble Überanstrengung und Leistungsübermaß genötigt sind, mit dem Genießen haushälterisch zu werden. Es mag im modernen

Salon solche individualitätslose Gattungsgeschöpfe geben, in denen die jugendliche Elastizität abgehaust zu haben oder ganz zu fehlen scheint, die in passiver Sinnlichkeit mit dem verschwommenen Blick einer gegenstandslosen Begierde und verhaltener Glut in träger Ruhe verweilen, bis sie ein erfahrener Kenner abholt und zum Lohne den Genuß ihrer geheimen Qualitäten erntet. Auch hier läuft das slavische Schmäcklein wie ein perniziöses Kontagium mit unter. Max, Sacher-Masoch und andere schildern diese Sorte der feineren Welt unter den mannigfachsten Einkleidungen und offenbar mit großem Gefallen an der Sache. Maxens Bilder sind getaucht in diese Poesie einer geheimnisvollen Sinnlichkeit, welche unter der modernen Menschheit umgeht, noch namenlos, aber voll Ahnung verborgenen Reizes, ein noch verschleierter Dämon, eine bestrickende Sirene, eine süße Giftmischerin, deren Bekanntschaft die Kultur gerade zu machen im Begriffe steht. Ein Geschmack, den wir in Leben und Umgang heute noch aus instinktmäßer Scheu verurteilen — in der Musik, in der Poesie, in der bildenden Kunst, wo er uns unter dem trügerischen Gewande schöner Absichten entgegentritt, geben wir uns, irregeführt von dem überklugen Verstande, der nichts Verfängliches bemerkt hat, dem süßen Taumel hin.

Ohne etwas Jammer und Trostlosigkeit malt Max kein Bild. Er hat keine rein künstlerische Freude an der Welt und ihrer erkenntnisdurchdrungenen Darstellung, er hat kein rein künstlerisches Interesse bei der bildnerischen Entwicklung des Lebens. Er will zunächst pathologisch wirken mit der Misère des Daseins, die er schildert. Als ob man dazu seine Bilder brauchte! So wenig als die nervenstärkenden Erzeugnisse der englischen Kriminalnovellisten und ihrer deutschen Nachahmer. Vielleicht glaubt er tragische Stoffe zu behandeln, während es doch nur traurige sind. Alle Lyrik des Jammers weckt eine hilflose Mitleidenschaft und

wirkt stimulierend und entnervend zugleich; und alle wahre, von der lebendigen Natur erregte Kunst reizt nur dann pathologisch, wenn sie die Wirkung wieder aufheben und in normale Gefühle hinüberleiten kann. Aber doch ist Max in seiner einstweilen engbegrenzten Eigenart ein bedeutender Colorist, und die Insolvenzerklärung einer übersättigen und blasierten Phantasie, die ihm für seinen Bilderkreis zum guten Ton zu gehören scheint, erstreckt sich nicht auf die malerischen Qualitäten seiner Werke, die einen selten begabten Künstler kennzeichnen.

Sein malerisches Thema ist übrigens fast stets dasselbe: ein Karnat von pikanter Leichenblässe, eine weiße, gezogene Draperie, ein schwarzer Schleier, ein lichtgrauer Fond — zusammen zu einem sehr feinen Accord gestimmt. Seltener substituiert er für große Flächen ein mattes Gelb und eintöniges schwarzes Grün, ohne dadurch den Schein einer prätentiösen Farbenlosigkeit zu stören. Immer aber sind seine Bilder in möglichst tiefer Haltung abgedämpft, so daß alles wie in schwerer, dämmeriger Luft zu schwimmen scheint, in welcher dem Auge jeder Eindruck gleichsam verdichtet, größer und flächenhafter vermittelt wird. Was er dabei noch an tiefem Blau und sattem Rot oder anderen, möglichst ungebrochenen Farben verwendet, ist wie kostbares Gewürz mit raffinierter Sparsamkeit angebracht. Das Ensemble entspricht dann dort, wo es überhaupt farbig wirkt, dem Bouquet alter Gobelins, in denen man getrost das coloristische Ideal der modernen Malerei suchen darf. Dieses wenig variable Rezept bringt Max nun in Ausführung an einem nicht minder stereotypen gegenständlichen Thema, einer weiblichen Figur in unheilbar unglücklicher Situation. Die Wirkung auf das gebildete Publikum bleibt so wenig aus, wie die der MoritHat auf die Bauern am Jahrmarktstag. Der sichere Effekt ist da wie dort eine angenehme Gänsehaut.

Max ist gewiß ein moderner Maler im bezeichnendsten Sinne des Wortes, und in seinen Bildern kommt der perverse Geschmack und das fleischgewordene Ideal unserer Tage nicht minder zum Ausdruck, als in den im Gedanken weniger ausgeklügelten, aber breiter und frischer konzipierten Makarts, wie in Wagners Musik oder in Hamerlings und Griesebachs Dichtungen. Aber alle die genannten und manche andere nennenswerte Kunsthelden der Gegenwart stehen in ihren talentvollsten, oft das Geniale streifenden Schöpfungen diesem Geschmack nicht objektiv und kritisch gegenüber; sie haben ihn alle mit Wohlbehagen auf der Zunge und sind auf das schmerzliche Genießen des süßen Narkotikums mit verstickt, welches sich die moderne Empfindsamkeit aus einer faulig gewordenen Skepsis destilliert hat. Sie sehen mit den nämlichen erkrankten Augen in die Welt wie ihr gewähltes Publikum, und der selten fehlende Pessimismus, die Neigung zu Schopenhauerschen und buddhistischen Doktrinen ohne eigentlichen metaphysischen Trieb ist nichts anderes als die ins Bewußtsein verkehrte Äußerung einer unbewußten Sehnsucht nach der gesunden Natur, nach der verlorengegangenen Naivetät und Lebensfrische ursprünglicher Daseinsformen.

7.

Über die florentinische Kunst der Gegenwart

(Karl Hillebrands „Italia", 1876)

Nach dem Friedensschlusse von Villafranca im Jahre 1859 kamen eines schönen Tages die Bürger von Florenz auf einem Platze in der Nähe der Porta San Gallo, der heute die Piazza dell' Indipendenza genannt wird, zusammen, und erklärten, nachdem sie sich vergewissert hatten, daß ihr Großherzog nichts dagegen habe, ihre Unabhängigkeit und die Zugehörigkeit Toskanas zu dem neuerstehenden geeinigten Königreich Italien. Diese zahme Revolution kostete dem Volke keinen Tropfen Blut, und dem Lande einstweilen kein Geld und steht einzig da in der Geschichte der europäischen Staaten. Jener denkwürdige Tag sollte für die Stadt Florenz nicht nur in politischem Sinne der Anfang einer neuen Ära werden. In Bälde war sie zur Kapitale des neuen Reiches ausersehen und schickte sich nun mit allen Mitteln an, dieser Ehre würdig zu erscheinen und das Kleid einer modernen Großstadt anzulegen. Schon vor dem Jahre 1865, in welchem Hof und Regierung endlich in Florenz einzogen, war über die vorsorglichen Väter der Stadt eine Verschönerungswut gekommen, welche noch lange in der Bilanz der städtischen Finanzkammer ziffermäßig ausgedrückt werden wird und selbst einen Rothschild mit Respekt erfüllen könnte. Die alten Umfassungsmauern mußten weichen und einem Kranze breiter Ringstraßen Platz machen, die heute noch schwach bevölkert sind; dem Fluß entlang wurde der Lungarno als endlose Prachtstraße bis an die Caseinen fortgeführt und mit stolzen Palästen garniert; jenseits des Arno verwandelte man stundenlange Strecken der Colli in reiche Anlagen, von luxuriös gebauten Fahrstraßen durchzogen, und besetzt mit einer ganzen Stadt von vornehmen Villen und aufgeputzten

Spekulationsbauten. Heute, nachdem der Glanz des Hofes und des hohen Beamtenstaates längst nach Rom abgezogen, stehen die meisten leer, sind zu verkaufen oder zu vermieten und sehen in ihrem überflüssigen Putz und mit den geschlossenen Läden aus wie Damen am Morgen nach dem Ball. Der mächtige Anlagenkranz erhielt endlich seinen Schluß- und Mittelpunkt in dem Piazzale Michelangelo, der auf kostspieligen terrassenförmigen Substruktionen sich unterhalb San Miniato ausbreitet und einen fast die ganze Stadt beherrschenden Aussichtspunkt bietet. Zu seiner Verschönerung hat man in der Mitte den Erzabguß von Michelangelos David aufgestellt, aber diese an sich gute Idee wieder dadurch paralysiert, daß man um den Sockel des Riesenjungen die innerlich größeren, aber äußerlich viel kleineren vier allegorischen Figuren von den Medicäergräbern gelegt hat, welche so durch die Konkurrenz des gewaltigen Schleuderers und vor allem durch die ungemessene Weite des freien Raumes in ihrer plastischen Bedeutung und Wirkung vollständig erdrückt sind.

Die Bauten, welche bei diesem Verschönerungsfieber aus dem Boden schossen, sind mit dem trefflichen Material, das die nahen Steinbrüche gewähren, sehr solid und der Großmannssucht der Italiener entsprechend prächtig gebaut, und beweisen gute Traditionen und einen verhältnismäßig noch wenig getrübten Geschmack, dem ein leichter Zug von Vornehmheit eigen ist. Breite und bequeme Treppenhäuser, zahlreiche weite und hohe Wohnräume erlauben dem Bewohner sich nach Belieben zu strecken, und wenn er etwa aus Deutschland kommt, mag er einen belehrenden Vergleich anstellen mit den engbrüstigen und sparsamen Ofenbankeinrichtungen unserer eleganten Zinshäuser. Leider gehört dem Italiener das Haus nicht mehr zum Familien- sondern nur zum repräsentativen Leben. Es rangiert mit der Chaise, dem Gespann, dem Bedienten und dem Putz der Frau in einer

Linie und bildet einen Teil seiner Ausstattung, durch die er einzig noch der Welt seine Bedeutung beweisen kann. Die Erhaltung mancher Chaise wird oft mit der Entbehrung viel wichtigerer Dinge erkauft. Der Conte, welcher nach der Überlieferung der Familie reich zu wohnen wünscht, versteht es nicht mehr, gut zu wohnen. Auf einer prächtigen Treppe an einem gallonierten Portier vorüber ersteigt er nicht selten ein paar kahle Stuben des obersten Stockwerks, in denen ein englischer Bürgersmann es keine Stunde aushielte. In der Beletage sind freilich eine Reihe von Räumen mit den Resten des väterlichen Glanzes ausgestattet; aber diese dienen der Ehre und dem Namen des Hauses und werden nicht bewohnt.

So verdankt man denn teilweise einem falschen Stolze die stattlichen Florentiner Neubauten, und wenn ihr Ansehen auch nicht aus einem breiteren Lebenshintergrunde naturgemäß hervorgetrieben ist, so hat man doch den Schein täuschend zu wahren gewußt.

Gegen viele dieser Bauten wäre nun freilich auch manches ästhetische Bedenken einzuwenden. Wenn die Albizzi und die Donati, die Medici und die Pazzi, die Strozzi und die Tornabuoni ihre Häuser ehemals bei dem ewig herrschenden Geschlechterkrieg wie Festungen erbauten und die Architekten dem trutz- und wehrhaften Charakter des Hauses in einer markigen rustica Ausdruck gaben, so können wir das nicht mehr als treffend finden. Wenn aber ihre friedlichen Nachkommen, die keinen anderen Krieg kennen als etwa einen Zank mit den Colonen ihres podere, ihre Häuser mit derselben martialischen Rüstung umgeben, wie dies hier fast allgemein geschieht, so gemahnt es einen doch als ob die Straßen in einem permanenten Kostümfest sich befänden; doppelt dann, wenn diese rustica, wie das sehr häufig ist, aus eitlem Mörtel fingiert, statt aus solidem Bruchstein gemauert ist.

Von den öffentlichen Bauten neueren Datums ist wohl das beste das Bankgebäude von Cipolla, ein Bau in kühler Hochrenaissance in grauem und gelbem Sandstein, in kräftigen Profilierungen aufgeführt, mit guten Verhältnissen und ernstem, fast etwas schwerem Charakter. Von demselben Künstler existiert auch der vielleicht beste Entwurf zur Domfassade, deren Ausführung nach den Plänen des Herrn de Fabris jetzt begonnen hat. Glücklich muß man darüber gerade nicht sein; man kann an der von Nicola Matas 1865 errichteten Fassade von S. Croce zur Genüge ersehen, daß derartig inkrustierte Flächen nicht nur teuer, sondern auch recht unsympathisch und abstoßend sein können und daß das, was den reichen Altvordern, weil recht kostspielig, auch wertvoll war, für uns noch nicht schön zu sein braucht. Am Dom ist doch ganz gewiß die Architektur um die Wirkung ihrer gewaltigen Massen gebracht durch diesen kleinscheckigen Überzug. Und jetzt soll er noch eine entsprechende Fassade erhalten, welche gleich mit drei Erzthüren — zu denen die Reliefs im Modell beim Bildhauer Santarelli schon fertig sind — der gegenüberstehenden des Ghiberti Konkurrenz machen wird. Hoffentlich behält die Mutter Geschichte, die es bisher nicht zugeben gewollt, auf die Dauer ihr Recht, und ein leerer Geldbeutel wird sie voraussichtlich unterstützen. Giotto mochte 1334 mit dem Bau der Fassade begonnen haben und schon 1356—1357 wird die Weiterführung einer Konkurrenz unterstellt; es wird auch noch langsam daran gearbeitet bis in die Zeiten Donatellos; 1491 ist abermals großer Künstlerkongreß und viele Pläne für den Ausbau werden eingereicht. Doch es geschieht nichts. Im Jahre 1586 bis 1588 war endlich die dritte große Fassadenkonkurrenz; alle berühmten Barockarchitekten lieferten Modelle, die heute noch in der Domopera stehen, die alte Fassade wurde leider abgebrochen, so weit sie vorhanden war, doch die neue blieb glücklicherweise unausgeführt. Endlich kam 1862 die vierte

Konkurrenz, aus welcher nach schweren Kämpfen Herr de Fabris aus 93 Mitstreitern als Sieger hervorging. Heuer fängt man endlich zu mauern an, und wenn die Vorsehung ein Einsehen hat, so hört man bald wieder auf.*)

Seit den Tagen Donatellos hat in Florenz die Skulptur ununterbrochen geblüht, wenn es auch mehr ihre industrielle als künstlerische Bedeutung war, welche sie durch lange und öde Perioden am Leben erhielt. Heute noch wie im 15. Jahrhunderte wandern aus den benachbarten Ortschaften Fiesole, Rovezzano, Majano, Settignano, an welche ja die Kunstgeschichte die Namen großer Bildhauer knüpft, die jungen Sbozzatori in Florenz ein. In den Steinbrüchen ihrer Heimatdörfer haben sie Hammer und Meißel handhaben gelernt und jeder trägt in seinem bescheidenen Bündel den künftigen Künstlerlorbeer, gleichwie der französische Soldat in seinem Tornister den Marschallstab. Aber hier wie dort sind unter den vielen Berufenen nur wenige auserwählt, und was die Nachwelt den Letzteren von ihren Kränzen übrig lassen wird, bleibt auch noch abzuwarten. War es aber früher schon schwer, aus einem Gesellen ein selbständiger Meister zu werden, so ist dies heute doppelt der Fall, wo der Geist der Großindustrie und der möglichsten Teilung der Arbeit sich auch der künstlerischen Produktion bemächtigt hat und deren Hervorbringungen den Charakter der persönlichen Leistung benimmt, der doch mit dem Begriffe eines Kunstwerks untrennbar verbunden ist. Gerade in der Florentiner Skulptur hat sich dieser amerikanische Geist eingebürgert und hat aus den Werkstätten förmliche Fabriken gemacht, in denen so viele Arbeiter beschäftigt sind, wie weiland in einer Bauhütte, alle im Dienste eines einzigen Künstlernamens, der in Wahrheit nur noch eine Firma vorstellt. Die berühmtesten Künstler d. h. diejenigen, welche durch die Teilnahme des größeren

*) Die Fassade des Doms ist im Jahre 1887 vollendet worden.
A. d. H.

Publikums zu solchem Ansehen gelangt sind, machen nicht nur das beste — um mit eben jenem Publikum zu urteilen — sondern auch das meiste. Sie werden jeder Nachfrage gerecht und würden in einer Massenbestellung nichts dem Sinne ihrer Kunst Widersprechendes finden. Man hat einer solchen Größe nachgewiesen, daß sie in einem Jahre mehr mit ihrem Namen signierte Bildwerke verkauft habe, als ein einzelner Mensch in einem ganzen Leben machen könne. Wie aber der Kunstverstand der Italiener heute beschaffen ist, läßt sich annehmen, daß man ihn damit mehr dem Neide, als der Geringschätzung seiner Mitbürger ausgesetzt hat. Allerdings besteht ein Teil dieser Großindustriellen der Kunst wirklich aus Amerikanern; aber die Italiener haben auch keine anderen Ideale als diese Eindringlinge.

Bevor wir diesen Werkstätten und den Produkten der Salonplastik, welcher sie hauptsächlich dienen, unser Augenmerk widmen, wollen wir einen Blick werfen auf die monumentale Skulptur. Seit Jahrhunderten sind in keiner Stadt der Welt so viele treffliche Kunstwerke auf der Straße zu sehen gewesen als in Florenz, welches durch die Loggia dei Priori, die Kirche von Or San Michele, das Baptisterium, den Campanile und vieles Andere zu einem jederzeit offenen Skulpturenmuseum wird, das jedem empfänglichen Sinne schon von weitem mit reichem Genusse winkt. Auch das moderne Florenz ist in die Fußstapfen seiner Väter getreten, jedoch mit wesentlich anderem Erfolg. An freistehenden Monumentalstatuen, welche den Prospekt öffentlicher Plätze beherrschen, hat es erst zweien seiner großen Söhne ein Denkmal geschaffen. Der erste derselben, den alle Welt kennt, ist Dante; der zweite, von dem wenigstens der Schreiber dieser Zeilen nichts weiß, ist der General Fanti. Der dritte, dessen Andenken gefeiert werden soll, und dessen Statue in dem Atelier des Bildhauers Pazzi schon der Vollendung nahe zu sehen ist, wird nicht etwa Michelangelo oder Galilei

oder Macchiavell sein, sondern der gewaltige Glaubenseiferer Savonarola, den die Florentiner weiland in durchaus anderer Anschauung seiner Verdienste vor dem Palaste der Signoria gehängt und verbrannt haben. Die Erinnerung an den merkwürdigen Mann ist auch im Volke heute noch nicht ausgestorben. Vor keiner Charakterkombination haben die romanischen Nationen mehr Respekt, für keine entwickeln sie mehr Begeisterung als für starke Willensnaturen, die im Dienste irgend eines allgemeinen Zweckes selbstlos dahinstürmen. Mögen sie nun von einer gemeinschädlichen Einseitigkeit, wie jener kulturfeindliche Moralprediger, den die Florentiner zum Präsidenten ihrer Republik machten, oder mögen sie selbst beschränkten Verstandes sein, wie ein anderes Beispiel lehrt, immer wird das wirklich Heldenhafte ihrer Erscheinung den sonst so klugen Italiener urteillos mit fortreißen, wenn er auch schließlich seine Begeisterung mit dem eigenen Schaden bezahlen muß. So kommt denn auch Fra Girolamo eher zu einem Denkmal als seine größeren Landsleute, die weniger plötzlich und gewaltsam, als er aus dem Strom der Zeit sich erhoben, aber der Kulturentwicklung wirklichen und nachhaltigen Vorteil zugeführt haben. — Derselbe Künstler, der den Savonarola arbeitet, hat auch die Kolossalstatue des Dante auf der Piazza Santa Croce geschaffen. Leider ist wenig daran zu loben. In einer theatralischen Entlastungspose steht der tiefsinnige Dichter vor uns. In der Rechten hält er ein schöngebundenes Exemplar der divina comedia, die Linke ist mit dem Mantel beschäftigt, den Kopf wendet er seitwärts mit einem Ausdrucke, als besänne er sich auf seine Rolle — denn ein Schauspieler ist dieser Dante —; zu seinen Füßen sitzt ein Aar, mit fleißig ausgeführtem Federwerk angethan, und offenbar aus derselben Menagerie stammen die vier schildhaltenden Löwen, welche um den Sockel sitzen. Der Künstler hat sich alle Mühe gegeben, die Eigentümlichkeiten des Fells, die glatten und

rauhen Partien von Haut und Mähne im Steine nachzuahmen, ohne Rücksicht auf die stilistischen Anforderungen seines Materials, was eine traurige Unfähigkeit zu künstlerischer Abstraktion beweist. In Florenz, wo man täglich einen schildhaltenden Löwen von Donatello, den Marzocco, sehen kann, sollte doch solche Armut nicht auf den Markt gestellt werden. Auch der Aufbau des ganzen Monuments ist von schlechter Wirkung. Durch den kolossalen Dante schwinden die lebensgroßen Löwen zu Pudelhunden zusammen und sind als solche nicht mehr geeignet, der Statue zur hebenden Folie zu dienen. Was man aber auch dagegen sagen mag, Pazzis Werk ist doch noch besser als das Dantegrabmal von Ricci im benachbarten Pantheon von Santa Croce, ein brutaler Marmorhaufen mit zwei rustiken Weibern und einem schlächterhaften Dante, — grober und leerer Akademismus, der den Mund recht voll zu nehmen weiß und mit Professorenstiefeln über die Anforderung wirklicher Kunst hinwegschreitet. Überhaupt mag man in Santa Croce, dieser an solchen Monumenten so reichen Kirche, in welcher Florenz seine großen Söhne bestattet, die Beobachtung machen, wie die ansprecherische moderne Kunst mit ihrer Parvenumiene abfällt gegen die sachliche Unbefangenheit und Willensklarheit in den Donatellos und Desiderios, deren sichere Poesie keiner Phrase bedarf, um vernommen zu werden. — Sieht man von den generellen Gebrechen, die aller modernen Kunst anhaften, ab, so mag man in Santa Croce immerhin den Leistungen von Bartolini, Fantacchiotti und Santarelli gerecht werden, die zu den besten ihrer Gattung zählen. Der Professorentypus ist freilich allen gemein. Im Grunde kann man sagen, daß das ob seiner Bildhauerschule berühmte Florenz keine besseren Künstler aufzuweisen hat als andere Kunststädte auch, vor allem keine ausgesprochenen Individualitäten, aber jedenfalls mehr gleichmäßig geschickte Leute. In dem Kirchhofe von San Miniato und in dem protestanti-

schen vor der Porta Pinti kann man unter einem Wald von Büsten, Statuen und Gruppen, unter trauernden Müttern, seligen Kindern und Genien aller Art lustwandeln, ohne einmal den Drang zu empfinden, zu erfahren, wie der Urheber irgend eines Werkes heißt. Einige extravagante Fälle auf die wir noch kommen werden, sind freilich auszunehmen, aber nicht ob ihrer Kunst. Jedenfalls wird man bemerken, daß die Florentiner Skulptur so ziemlich an allem spart, was zum Kunstwerke gehört, nur nicht am Marmor.

Mit einer kritischen Beleuchtung der Erzstatue des Generals Fanti auf der Piazza San Marco sollen dem Leser keine unangenehmen Reiseerinnerungen wachgerufen werden. Da der Künstler derselben, Pio Fedi, durch seine Gruppe Achilleus und Polyxena, welcher die Ehre zu teil ward, unter der Loggia dei Lanzi aufgestellt zu werden, sich die Bewunderung aller Welt erobert hat, so wollen wir uns dorthin begeben und sehen, ob unsere Anerkennung am allgemeinen Lobe teilnehmen kann. Freilich, im ersten Moment gewährt es einen imponierenden Anblick. Die kühn aufgebaute Gruppe ist in leidenschaftlicher Bewegung fixiert, die Formen scheinen ansprechend, wenn auch in der Hauptsache akademisch. der Ausdruck ist plausibel, die Behandlung überaus sorgfältig. Aber wie alle mehr verblüffenden als befriedigenden Werke, so hält auch dieses nicht Stand auf die Dauer und wird bei öfterer Betrachtung zum bloßen aufgedonnerten Kunststück. Mit kluger Berechnung sind alle Geschmacksformeln aufgeboten, mit denen die Sympathie des Publikums Fühlung hält und wenn dies noch geistreich geschehen und die äußerste Mühe, die der Künstler damit gehabt, etwas besser versteckt wäre, so könnte man öfter als einmal sich davor unterhalten. So aber gemahnt es an jene Taschenspielerstückchen, die sofort langweilig werden, wenn man den Schlich, auf dem sie beruhen, erfahren hat. Fedis Werk nun besteht aus lauter solchen Schlichen und

glücklich der, welcher sie nicht merkt. Die Composition ist unzulänglich im Runden gedacht, etwas zerrissen und bietet nur von einer Seite die wohlstudierten glücklichen Linien, wie denn überhaupt dem Künstler die zeichnerische Vorstellung an die Stelle der plastischen tritt, statt, daß jene sich aus dieser entwickelte. Nirgends spiegeln die Formen den Begriff ihrer organischen Einheit wieder, und von ihrer plastischen Durchlebung seitens des Künstlers ist nichts zu spüren. Auch der nüchterne Naturalismus in der Ausführung ist ohne tiefere Lebensregung und giebt dem Detail einen leichenhaften Charakter. So bleibt denn nichts übrig, als die schöne Phrase in ihrer tönenden Großartigkeit, ein glücklicher akademischer Griff und der viele Fleiß, die denn auch noch jahrelang ihre Wirkung thun werden.

Der angesehenste Bildhauer, den die öffentliche Meinung noch über Fedi stellt, ist Giov. Dupré. Und wie uns dünkt, immer noch mit Recht. Mit der modernsten Richtung der Skulptur hat er freilich nicht Schritt gehalten, aber seine gewandte und reiche Produktion weiß den Elementen der jüngstvergangenen Epoche in seiner Kunst noch das Ansehen zu erhalten. Eine fertige Natur, die ihre Aufgabe nicht zu hoch greift, um sie leicht bewältigen zu können, läßt ihn seine Arbeiten rasch vorwärts bringen und bürgt dem Auftraggeber immer für eine respektable Leistung, deren kritisches Schicksal zwischen Begeisterung und Mißfallen den kühlen Mittelweg einschlagen wird. In vollständiger Beherrschung des akademischen Könnens der Zeit verliert er sich mit seiner Persönlichkeit nicht tief in den Gegenstand, weiß ihn rechtzeitig von sich abzulösen und anderem sich zuzuwenden. Hat er von der alten Schule die Tradition, so hält er sich auch modern genug, um dem Zeitalter im Gesichtsfelde zu bleiben. Nach dem Gesagten möchte es verständlich sein, wenn man seinen Stil als einen Kompromiß zwischen der Formenlehre der Akademie mit ihrer Antikenschablone einerseits und

den Erfahrungen der Schwimmschule andererseits bezeichnet. Das erste Element hat ihn zum Professor gemacht, das zweite erhält ihm den Zulauf der Schüler; denn durch die aufstrebende italienische Künstlerjugend geht gegenwärtig derselbe Zug wie in Frankreich und Deutschland: während man vordem das Heil der Kunst im Antikensaale gesucht hat, sucht man es jetzt im Aktsaale, und die schönen Redensarten von der Natur als der Amme aller Kunst sind hier so billig zu haben wie anderwärts. Freilich vergißt man über der Freude am neuen und ausschließlichen Talisman, daß die Natur noch nicht die Kunst selbst und daß erst ein Künstler nötig ist, um sie aus ihr zu entwickeln. Wer nun keine angeborene Künstlerschaft oder doch nicht genug in sich hat und klug genug ist, es zu merken, der wird nicht in blindem Jubel der Natur nachlaufen, die er doch nicht erwischt, sondern wird, wie es Dupré macht, aus dem überkommenen Formalismus, der denn doch ursprünglich von einer Kunst abstammt, die fertigen Gerüste entlehnen, um sie mit seinen Studien moderner Anschauung zu bekleiden. Duprés monumentale Werke, die über ganz Italien verbreitet sind, neigen bald nach der einen, bald nach der anderen Seite, je nachdem es der Gegenstand dem Künstler erlaubte, sich von der sicheren akademischen Basis mehr oder minder weit zu entfernen ohne aus dem Gleichgewichte zu geraten. Am weitesten möchte er in seinen Erzstatuen Kain und Abel, die im Palazzo Pitti stehen, gegangen sein. Hier zeigt sich denn freilich, wie nötig bei einer so nüchternen und ausgeklügelten Nachahmung, einer so prätentiösen Abzirkelung der Natur das ausgelebte alte Statuenschema mit seiner aus Regeln gezogenen Darstellung des Affekts noch sein kann, wenn man sieht, daß ohne dasselbe fast nur die Leiche am Menschen zur Verkörperung gelangt und daß Kain schier ebenso tot ist wie der totgeschlagene Abel. Dupré ist ein sogenannter „denkender Künstler“, d. h. er weiß seine Werke mit geist-

reichen symbolischen Beziehungen auszustatten, welche zwar mit der Kunst nichts zu thun, aber von jeher dem Publikum tiefen Respekt eingeflößt haben. Mit solch geheimem Tiefsinn ist auch die große Lünette über dem Mittelportal von Santa Croce ausgestattet, die Verehrung des Kreuzes darstellend. Vielleicht hat diese seinerzeit sehr gepriesene Skulptur niemand so gefallen als einem Manne, der sie gar nicht gesehen hat, dem jüngstverstorbenen Gino Capponi. Als dieser einst mit dem Dichter Manzoni und dem Künstler vor das damals kürzlich enthüllte Relief an der neuen Fassade trat und Dupré dem sehenden Manzoni alle seine tiefen Absichten entwickelte, die er in dem Werke versinnlicht hatte, dieser aber über die Herrlichkeit des Ganzen in beredtes Entzücken ausbrach, stürzte der zuhörende Capponi, der sich das Bildwerk nur innerlich vergegenwärtigen konnte, plötzlich ohnmächtig nieder, wie er später selbst sagte, übermannt von dem Bewußtsein seines Unglücks, welches ihn verhinderte, eine so großartige Schöpfung mit leiblichen Augen zu genießen. Was mag der blinde Mann wohl Schönes gesehen haben? Die Sehenden haben den Anblick noch immer ertragen. Wer aber heute dieses Werk betrachten und nicht riskieren will, vor der augenverzehrenden weißen Marmorfassade so blind zu werden wie der treffliche Capponi, der thut gut, das Gipsmodell in des Meisters Werkstätte aufzusuchen, welche überhaupt mehr ein Museum ist und neben den neuesten auch die Modelle aller älteren Werke Duprés enthält. Dann mag er sich die Frage beantworten, ob nicht auch die Blindheit manchmal zu beneiden ist. Hier erfährt er auch, daß Duprés Tochter mit ihren zarten Händen ganz geschickt den harten Stein bearbeitet. Ein ganzer Raum voll großer und kleiner Statuen giebt Zeugnis davon, die man hier sehen und kaufen kann. — Unter den paar Dutzend berühmten Florentinern, welche um den Palast der Uffizien stehen, rühren zwei von Dupré her, unterscheiden sich aber

in nichts von den übrigen, welche fast insgesamt noch aus der Zeit stammen, in welcher der Geist Johann Gottlob Biedermeiers der stille Alleinherrscher im Reiche der Kunst war. Es ist jetzt Mode, über jenen Geschmack und seine ehrlichen Reizmittel zu lachen, worin ungefähr so viel Verstand liegt, wie wenn ein Mädchen den Brautstaat seiner Großmutter abscheulich findet. Jene Zeit hat noch manches gekonnt, was die Gegenwart leider schon wieder verlernt hat, und gerade in Florenz läßt sich das auf der Straße beweisen. Die beiden besten modernen Monumente, deren die Stadt sich rühmen kann, sind die sitzenden Kolossalstatuen des Brunelleschi und Arnolfo del Cambio auf der Südseite des Domplatzes, 1830 von Pampaloni gearbeitet. Es sind solid und reich komponierte Gewandfiguren von einfachem und sicherem Ausdruck. In bequemer Beherrschung der Aufgabe ist die monumentale Absicht vollständig erreicht und die Fähigkeit zu plastischem Denken entschieden kundgegeben, wenn auch die Behandlung der Oberfläche stumpf und reizlos ist wie an allen Arbeiten jener Epoche. Krankhafte Originalitätssprünge hat der Künstler wenigstens nicht nötig gehabt, um sich bemerklich zu machen.

Haben wir solchergestalt der Kunst unserer letzten Vorfahren die verdiente Anerkennung gezollt, so wollen wir jetzt sehen, wie es mit unseren Nachkommen bestellt ist, deren Morgenröte ja auch schon längst angebrochen, der Tageshöhe zustrebt. Da überkommt uns denn gleich der anfangs geschilderte Jammer. Wenn man bei Michelangelo einen zweiten Moses bestellt hätte, würde selbst ein Papst einen Beinbruch riskiert haben. Die berühmten Bildwerke aber, mit denen unsere neuen Florentiner ihr Glück gemacht haben, meistens eine lebensgroße Causerie, kokett oder sentimental, manchmal auch jener Phantasiehistorie angehörig, welche uns das Jugendleben großer Männer enthüllt, so daß man glaubt, das Genie wachsen zu hören, — diese

Arbeiten existieren nicht nur einmal, sondern in Dutzenden von Originalen, so viele eben im Laufe der Zeit bei dem Künstler von kunstsinnigen Amerikanern bestellt worden sind. Der reichgewordene Yankee liebt es jetzt, sein aufgeputztes Haus in Baltimore oder Philadelphia mit Marmorstatuen und billigen Ölgemälden auszustatten, und in das Atrium stellt er wie ein alter Römer zwar nicht die Büsten seiner Ahnen — deren Bild sich gewöhnlich nicht erhalten hat — sondern seine eigene und die seiner schon vorhandenen Nachkommenschaft. In den Werkstätten der Florentiner Bildhauer kann man die markierten Köpfe dieser angesehenen Vertreter von Ohio und Massachussets, Illinois und Kentucky reihenweise bewundern. Ihr Geld und ihr Geschmack haben zur Depravierung der Kunst ein redliches Teil beigetragen. Gleich Kindern und Wilden gilt ihnen eine geschickte Nachahmung des Sachlichen für die Kunst selbst, und die italienische Skulptur, die sich dieser Anschauung schon seit lange wahlverwandt fühlt, hat nun auch noch einen Mäcen gefunden, der ihr auf dem verkehrten Weg die Reise bezahlt.

Monteverde in Rom ist der Leitstern der modernsten Richtung, das gilt auch für Florenz. Rivalta, Auteri, Crita und wie sonst die Größen der Gegenwart heißen — sie alle können Seide und Sammt und Pelz und Wolle, Gestricktes und Gehäkeltes, Festes und Flüssiges durch die Behandlung im Marmor unterscheiden, wie ihr großer Meister in Rom, sie alle sind erfinderische Köpfe wenn es gilt, grenzenlos unglückliche und grausige Situationen zu erdenken, und als angenehmes Gegenspiel dazu beherrschen auch sie das komplizierte Gebiet der modernen Frauentracht in ihrer unwiderleglichsten Eleganz. Es werden in Florenz weibliche Statuen gemacht im modernsten Putz, so schön wie sie sich ein Fähnrich nur wünschen kann, welche jeden Augenblick auf den Boulevards ohne Anstand spazieren gehen könnten. Wenn das in der Geschichte des plastischen Em-

pfindens der Dinge kein Fortschritt ist, so ist es wenigstens ein interessanter Wechsel. In den besseren Fällen dient dieser hellichten Blasiertheit noch ein monumentaler Zweck als Vorwand, wie in Auteris Arbeiten, die man auf den Kirchhöfen sehen kann und zu denen der Florentiner Bourgeois mit Bewunderung wallfahrtet. Man sieht da z. B. die Statue einer Mutter im fashionabelsten Traueranzug am Grabe ihres Kindes. Kein Pariser Damenschneider könnte etwas an ihr aussetzen. Eine kokette Kleidfalte, die so recht zu dieser Trauer paßt, zeigt uns dabei den Künstler auch noch als saisonmäßigen Schuhmacher. Oder unter anderem ein Kind, das seinem schon verstorbenen Schwesterchen nacheilt und offenbar zu diesem Zwecke von der Mama als elegantes Zieräffchen ausgestattet wurde. Was würde man auch im Himmel sagen, wenn das Kind guter Eltern nicht in entsprechend anständiger Kleidung ankäme? Nachdem uns diese Kirchhofsplastik die Stimmung vorbereitet, können wir uns auch nach der Unglücksabteilung umsehen. Da faßt uns denn der Menschheit ganzer Jammer in mehr als einer Hinsicht an. Welch einen mit plastischer Vorstellung irgend zusammenhängenden Beweggrund kann z. B. Crita gehabt haben, wenn er eine junge Blinde lebensgroß darstellt, wie sie im Hauskleide auf einem Stuhle sitzend, mit den Fingerspitzen in einem mit erhabenen Lettern gedruckten Dante einige tiefsinnig auf ihren Zustand abzielende Strophen liest? Oder wenn ein anderer Künstler eine alte Gartenmauer täuschend in Marmor nachbildet, vor welcher ein jammerndes Bettelweib niedergekauert ist? Oder ein dritter, der den Effekt einer Explosion, einen wüsten Haufen von Sparren- und Mauerwerk und zerfetzten Leichen mit dem Interesse eines Gerichtsarztes in den Marmor überträgt? Der modernste Weltschmerz beschäftigt sich eben nur noch mit dem unheilbaren Unglück, das keinen Ausweg mehr zu einer beruhigenden Lösung gestattet und wie eine abgesprungene Saite im Ge-

müte nachklingt ohne die Hoffnung auf eine versöhnende Zukunft. Den mitfühlenden Menschen regt alles Elend auf, und damit man ihn um so sicherer reizt, kommt man ihm auch gleich mit dem raffiniertesten Elend. Da der homo sapiens so gerne geneigt ist, an die Anwesenheit der Kunst zu glauben, wenn man ihn rührt, so kommt diese Spekulation auch immer zu ihrem Ziele. Es ist nur nicht abzusehen, was man Neues aufbieten will, wenn man ihn auch gegen solche Überraschung abgestumpft hat. Allerdings haben die Künstler schon die Entdeckung gemacht, daß in diesem Falle nichts besser ist, als dem solchermaßen blasierten Publikum mit einer noch blasierteren Kunst zu imponieren und nur noch die nichtssagendsten und ödesten Dinge mit einer gewissen prätentiösen Selbstbeschränkung vorzuführen. Hauptsächlich die Maler sind auf diesen Ausweg verfallen und die Eisenbahndammpoesie grassiert unter ihnen schon in einer bedenklichen Weise. Wie es für einen Darwinschen Menschen des 19. Jahrhunderts recht passend ist, reduzieren sie ihre Vernunft auf das bloße tierische Sehen und geben mit bewußtem Stolz nicht mehr von der Welt als was die nächste beste Kuh auf der Weide notgedrungen auch davon sieht. Man kann das noch mit einer gewissen Kritik und ratione reservata thun, wie die Franzosen; die Italiener — in diesem Punkte den Slaven ähnlich — haben aber auch diesen letzten Ballast abgeworfen und stehen nun der Natur nackt gegenüber, unbehelligt von jeder menschlichen Schwäche. Aber im allgemeinen ist doch anzunehmen, daß dieses letzte Mittel den geistigen Bankerott nur beschleunigt und daß die Kunst wieder ehrlich werden, d. h. der Vernunft ihr Recht geben muß, wenn sie ihrer großen Aufgabe für die Kultur auch ferner nachkommen will.

Wenn wir nun von der hohen Kunst einen kurzen Blick auf die industriellen Gruppen werfen, so fallen uns zunächst die Copisten und Vervielfältiger berühmter Antiken

und anderer beliebter Werke der modernen Zeitalter ins Auge, welche in Marmor, Alabaster, Erz, Terracotta und Gips, und wie man es sonst liebt und wünscht, ihre Ware auf den Markt bringen. Das Kapital, das z. B. die mediceische Venus für diese Leute repräsentiert, übersteigt jede Vorstellung. Wie die Verleger von Shakespeare und Goethe ꝛc. bekommen auch sie für ihren Vertrieb das billigste und zugleich lukrativste Manuskript. So geschickt und so schnell übrigens derartige Sachen von Hunderten obskurer „Künstler" in Florenz hergestellt werden, geschieht es nirgends in der Welt, selbst in Rom nicht, und der finanzielle Gewinn, der dadurch dem Lande, das die Originalien besitzt, zugeführt wird, entzieht sich vorderhand jeder Berechnung.

Ihnen kann man wohl die Ornamentschnitzer anschließen, die nach guten Traditionen arbeiten und deren Kunst noch den erquicklichsten Anblick gewährt. Die vielfachen Rahmenmuster, die ihnen die hiesigen Galerien und das noch zahlreich vorhandene Möbelwerk der besten Renaissancezeit bieten, wissen sie sich gehörig zu nutze zu machen. Ihr Geschmack ist auf diese Weise noch wenig ausgeartet und die Geschicklichkeit und Raschheit ihrer Prozedur ist eben so bewunderswert wie die Billigkeit ihrer Arbeiten angenehm.

Dagegen haben die Mosaicisten den Stil verloren, der ihnen durch ihr Material in so engen Grenzen vorgezeichnet wäre. Sie wollen jetzt nur noch das Unmögliche geben. Während ihre Vorfahren das Bild der vegetabilischen Natur nur benutzten innerhalb des größeren Rahmens einer linearen oder coloristischen Symmetrie, oder durch Wiederholung des Motivs diesem einen architektonisch-ornamentalen Charakter wahrten, so giebt man jetzt den steinernen Blumenstrauß um seiner selbst willen und entzückt damit den Indianergeschmack des zugereisten Amerikaners.

Reihen wir diesen Gruppen der Kunstindustrie, deren Werkstätten und Verkaufsläden nach guter alter Sitte noch

bestimmte Straßen in Florenz beherrschen, zu guter Letzt die prächtigen Majolikawaren an, welche in der Fabrik des Marchese Ginori in La Doccia gemacht werden — meist gelungene Imitationen alter Meister — so dürfte unsere Umschau unter den plastischen und keramischen Künsten des modernen Florenz einen angenehmen Schlußpunkt gefunden haben.

Einen überaus niederschlagenden Eindruck hinterläßt die Betrachtung der gegenwärtigen Malerei in der schönen Arnostadt. Hat ihre Skulptur sich noch mit der anderer Städte, wo die Kunst gedeiht, messen können, so kann es diese deren flinkere Schwester entschieden nicht. Auch die berühmtesten der professori, an denen es natürlich nicht fehlt, sind alltäglich in ihren Bildern bis zur Unerträglichkeit und beherrschen die Palette nicht bis über das gewöhnliche Fibelwissen hinaus. Von einem Bewußtsein der großen Probleme ihrer Kunst zeigt, sich keine Spur, und was etwa da und dort so aussieht, erweist sich bei näherem Zusehen, als das kindliche Nachplaudern irgend eines französischen Typus. Auch diese Kunst hat ihren ausgesprochenen industriellen Charakter. In einigen Genossenschaftshäusern der Maler gruppieren sich die Ateliers direkt um den eleganten Ausstellungsraum, der als stets offene Halle errichtet ist für den kunstliebenden Fremdling. In einem dieser Häuser wird einem mit Stolz versichert, daß hier nur hausgemachte Ware ausgestellt und verkauft werde, womit wahrscheinlich angedeutet werden soll, daß das Konkurrenzgeschäft nebenan sich mit fremden Federn schmückt. Diese Ausstellungen enthalten nun doch das beste der modernen Produktion und in ihnen müssen wir uns umsehen, wenn wir etwas von diesem Kunsttreiben erfahren wollen. Denn in den sechs Sälen der Akademie, die mit modernen Bildern gefüllt sind, sind die neuesten Bestrebungen nicht vertreten, die freilich vor jenen der letzten Generation durchaus nichts voraushaben. So oft man auch durch diese Räume geht und sich in einen wenig

erbaulichen Verkehr mit den hier aufgestellten Bildern einläßt, so kommt man immer wieder zu dem Schlusse, daß eben doch Ussis großes historisches Spektakelstück von der Abdankung des Herzogs von Athen, das sich nun schon auf allen möglichen Ausstellungen prämiieren ließ, immer noch das fähigste und durchdachteste Bild ist, obwohl seinesgleichen seit den Tagen Robert-Fleurys und Gallaits überall in der Welt gemacht wird.

Geht man durch einige der zahlreichen modernen Ausstellungen, so erfährt man rasch, in welche und wie viele Gruppen sich die Florentiner Maler geteilt haben, und auf welche Liebhabersorte jede derselben spekuliert. Da sehen wir denn vor allem jene, welche die Volkstracht verherrlichen und uns das Campagnolenvolk in städtisch gedachten Liebesscenen vorführen. Da die Toskaner keine Volkstracht mehr haben, so sieht man jahraus jahrein ein Halbdutzend neapolitanischer Modelle wie auf einem permanenten Maskenball in den Straßen von Florenz. Von P. Saltini kann man in dieser Bildergattung manchmal ein gutes wohlüberlegtes Bild sehen, geringere von G. Ciaranfi, L. Bechi, L. Scaffai und anderen. Ihnen nahe verwandt sind die Mönchs- und Nonnenmaler, die ein paar Modellkutten auf Zinsen legen, und wie es die Sache mit sich bringt, einen frömmelnden, sentimentalen Zug haben. G. Castagnola möchte hier die Palme verdienen. Eine andere Gruppe, an deren Spitze der berühmte A. Cassioli marschiert, welcher manchmal ein gutes fein gestimmtes Bild und dann wieder mehrere recht schlechte malt, giebt sich in treuer aber geringer Nachahmung Gérômes mit dem antiken oder mittelalterlichen Sittenbild ab. Unter ihnen sind einige goupilfähig, das Höchste, was gegenwärtig ein italienischer Maler zu erreichen wünscht. Diese leiten uns direkt zu jenen hinüber, welche das Rokokomädchen malen, das vor der zerbrochenen Vase steht, ganz wie überall. Von den Historien-

malern ist kaum zu reden. Sie behandeln mit Vorliebe Heldenmomente aus dem Leben berühmter Italiener in dem abgetragenen Stil der vergangenen Jahrzehnte. Ist es nicht Galilei oder Michelangelo, eine Brautwerbung oder eine Kerkerscene, was sie vorführen, so verfallen sie auf die idealen Liebschaften Dantes und Petrarcas und malen den ersteren mit seiner Beatrice, den letzteren mit seiner Laura. Im Ausdruck sind sie durchgängig phrasenhaft, im Gefühl schwächlich, im Machwerk hilflos. Nomina sunt odiosa. Unter dem Vortritt Ussis erscheinen jetzt jene, welche das einsame Mädchen aus dem 14. oder 15. Jahrhundert darstellen. Es steht entweder auf dem Burgsöller oder am Meeresstrande und hält die Abenddämmerung oder die Mondnacht für die passendste Zeit, um den fernen oder toten Geliebten zu betrauern. Es ist noch ein Überbleibsel aus der Zeit der Ritterromane, die wir in Deutschland wieder vergessen haben. Das figurenreiche Genrebild behandelt G. Chierici mit großem Geschick bei allzuweichlichem Charakter, er würde ungefähr dem deutschen Vautier entsprechen. Ganz einem unverstandenen Franzosentum verfallen ist T. Signorini. Seine Leinenzieher hat man in Wien prämiiert, obwohl nichts darin zu finden war, als der alte Witz, daß ein nah' genommener Augenpunkt, zumal bei einem Horizontalbilde, immer etwas Plötzliches, Überraschendes hat, und daß dunkle Figuren von hellem Grunde sich deutlich abheben. Nennen wir noch G. Costa und E. Tano, welcher den Virtuosen spielt und es liebt, seine Bilder auf die Leinwand förmlich hinzuschneuzen, so haben wir auch hier des Guten genug gethan. Im Porträt ist Gordigiani eine lokale Berühmtheit. Wo anders wäre er es freilich nicht, obwohl er ein ganz braver Maler ist. Unter den Blinden ist eben der Einäugige König. Da tritt uns noch die modernste Gruppe entgegen, welche sich für ganz vornehm hält, weil sie den Römer Fortuny nachahmt und eingeweiht ist in das große Mysterium der koloristischen

Wunder, gipfelnd in der Erkenntnis, daß eine abgekratzte Palette doch das Ideal aller Malerei sei. Wenn man diesen geheimnisvollen Effekt noch entfernt mit dem Schein einer figürlichen Vorstellung verbinden kann, so ist der Stein der Weisen gefunden. Sie malen mit virtuos-fetzigem Vortrage Kostümbilder oder modisches Frauenvolk und freuen sich, wenn sie die Wirkung eines eingerahmten verschossenen Gobelinlappens erreicht haben. — Interieurbilder kann man von O. Borrani und wirklich sehr feine, delikat ausgeführte, von D. Pesenti sehen. Dagegen liegt die Landschaft ganz im argen. Die Bilder älteren Stils könnten sich kaum auf dem Kunstverein einer deutschen Provinzstadt halten, und was die allerneueste Zukunftslandschaft anlangt, von der schon oben die Rede war, und welche von der Schule Daubignys abzweigt, so erscheint sie als die reine Caricatur ihres französischen Vorbilds. Während die Franzosen sich auf ein Minimum von Gegenstand beschränken zu Gunsten eines malerischen Problems, das sie daran entdeckt haben und das sie zu lösen gedenken, und so durch die künstlerischen Qualitäten wieder entschädigen, geben die Italiener einen langweiligen Naturausschnitt nur deswegen, weil ihnen die Langeweile jetzt zum guten Tone zu gehören scheint. Dabei sind ihre Bilder ohne ausgesprochenes Raumgefühl mit unsicherem Auge für Linie und Farbe und höchst primitiver Behandlung der Palette gemacht. Ein Teil dieser Einschläferer hat entdeckt, daß es nichts Langweiligeres gebe als eine Wüste und malt jetzt nur noch Wüsten. Ein vom Horizont nach vorne kommender und perspektivisch sich entsprechend vergrößernder Karawanenzug mit möglichst langbeinigen Kamelen soll dann den Eindruck der Öde noch erhöhen. Ob diese Künstler Studienreisen nach Afrika gemacht oder ob sie durch Einkehr in die eigene Phantasie das Bild der Wüste gewonnen haben, mag dahingestellt sein. Jedenfalls sind ihre Bilder schlecht gemalt.

Noch einen Schritt abwärts und wir befinden uns bei den Copisten von Profession, dieser landläufigen Galerieplage Italiens, deren Duldung, um nicht zu sagen Privilegierung, ehrlich gesagt, dem Staate zur Schande gereicht. Oder ist es nicht so, wenn man sieht, daß es die Regierung mindestens absichtlich duldet, daß vor den größten Kunstwerken, die es giebt, die elendesten Stümper, die in ihrem Berufe gescheitert sind, sich mit einem tragbaren Laden, gleichsam als fliegende Kunsthändler ihrer eigenen Copistenware etablieren und jedem Gebildeten hinderlich und lästig sein dürfen? Entspricht es der Würde einer Galerie als eines edlen Bildungsinstitutes, wenn sie gerade den erbärmlichsten Pfuschern als freies Atelier und höchst günstiger Verkaufsladen eingeräumt wird? Wenn man diese Männer und Weiber auf ihren abgesessenen Copistenstühlen sitzen und malen sieht — nicht etwa gerade nach dem Bilde vor dem sie sich eingerichtet haben, sondern bequemer nach einer ihrer früheren Copien, die in dem Auslagekasten prangen, oder mit Hilfe einer ebensolchen Copie ein anderes Bild, das gar nicht in dieser Galerie oder gar nicht in Florenz oder gar nicht in Italien sich befindet — alles Thatsachen und keine seltenen — möchte man da nicht wünschen, daß einmal der Herr käme mit einem Bündel Stricke und den Tempel reinigte? Könnte das nicht auch der Herr Minister sein, könnte er nicht ein paar kleine Zusatzartikel zur Copierordnung bringen, etwa des Inhalts: Kein Copist darf außer seiner Copie irgend ein anderes Bild in der Galerie haben, keiner darf ein Bild innerhalb eines bestimmten Zeitraums zweimal copieren, jede Zuwiderhandlung hat den Verlust des Copierrechtes dauernd zur Folge, und jeder Beamte, der Übertretungen wissentlich duldet, riskiert seine Stelle? Würde eine solche Verfügung zu Gunsten der moralischen Selbstachtung des Staates nicht mehr wert sein als der schmächtige Vorteil, der nach staatsökonomischen Begriffen aus der Unsitte erwächst?

8.

Orvieto

(Neue Freie Presse, 29. Oktober 1876)

Seitdem die Bahnstrecke Terentola=Chiusi eröffnet ist, führt den Reisenden, der in Toskana in die Anziehungs=sphäre der Heiligen Stadt gerät, sein kürzester Weg wieder über Orvieto, dem Romfahrer von ehemals in den Tagen der Postkutschen als Leidensstation genugsam bekannt. Es ist lange Jahre stille zugegangen dort oben auf dem Berg=kegel, der wie ein Markstein das toskanische und römische Gebiet scheidet und in seinen Bewohnern das Wesen der beiden Stämme vermischt. Deutsche Künstler und Gelehrte, Professionstouristen und Engländer auf der großen Flucht vor der Langweile waren die wenigen spärlichen Gäste, welche vorübergehend in Orvieto den Kampf mit dem Dasein be=standen. Vielleicht, daß es jetzt besser wird und daß es auch regulären Sterblichen manchmal einfällt, den köstlichen Orvietaner an seiner Wiege zu trinken.

Als ich im vergangenen März in Begleitung eines Freundes aus Deutschland der interessanten alten Stadt meinen ersten Besuch abstattete, lag sie noch an der toten Bahnstrecke, auf welcher schläfrige Postzüge einen spärlichen Lokalverkehr vermittelten. Es war tiefe Nacht, als wir an=kamen, und da wir die einzigen Fremdlinge waren, welche in diesen Tagen den verschiedenen Formen des erlaubten Brigantaggio zum Opfer fallen konnten, wurden wir schier gewaltsam in den einzig vorhandenen Wagen gepackt, dessen Plattform, Kutschersitz, Deichsel und Trittbrett sich sofort mit einheimischem Volke besetzte, das um diese späte Stunde sich noch extra muros befunden und offenbar auf diese Trans=portgelegenheit gewartet hatte. Rasch ging es nun in an=gestrengtem Trabe des kräftigen Viergespanns drei Kilometer

weit den Berg hinauf. Als wir oben durch das alte Festungsthor eingefahren waren und eben ein Oktroibeamter unser Gepäck visitierte und die Gewissensfrage an uns stellte, ob wir nicht etwa ein halbes Spanferkel oder ein Fäßchen Schnaps einzuschmuggeln gedächten, sprangen zwei langbeinige Laternenträger mit Dienstmützen nach dem Thore, und nicht ohne Verwunderung mußten wir sehen, wie sich die mächtigen alten Flügel in den rostigen Angeln drehten und langsam zufielen. Nun konnte der Orvietaner ruhig schlafen gehen. Auf uns Fremdlinge war der Eindruck angesichts unserer Umgebung ein minder angenehmer. Auch weiß ich heute noch nicht, ob dieser mittelalterliche Akt des Thorschließens, den das moderne Stadtsteueramt als brauchbare Erbschaft aus einer gewaltthätigeren Zeit überkommen hat, mehr dem Schutze der Stadt als dem der Umgegend förderlich ist.

Die blinden Passagiere verloren sich allmählich, als wir durch die engen Straßen fuhren, und das einzige Albergo, wo Menschen leben können, nahm uns gastfreundlich auf. Es ist ein alter Palazzo, den man im modernen Hotelstil eingerichtet hat und mit italienischer Indolenz bewirtschaftet. Eine Flucht von schier einem Dutzend von Zimmern, worin man einen ganzen schottischen Stammbaum hätte einquartieren können, wurde uns zur Nachtruhe überwiesen, und wir teilten uns mit den kalten Märzwinden bescheiden in den Raum. Im hintersten Gemache, das die wenigsten Thüren und Fenster hatte und ein sogenanntes „heizbares“ war — das heißt, heizbar war nur der Kamin, was in der Wirkung ungefähr einem heizbaren Balkon gleichkommt — überwinterten wir den Rest der Nacht.

Am Tage galt natürlich unser erster Gang dem berühmten Dome. Auf einem großen Platze, dem höchstgelegenen Teile der Stadt, liegt er, von Häusern und Ruinen in achtungsvoller Entfernung umgeben, einem kostbaren Reliquienschreine von kolossalen Dimensionen vergleichbar. Zu seiner

Umgebung will er so wenig passen, daß man glauben möchte, er müsse einmal an einem schönen Feiertage vom nahen Himmel herab mitten unter die Orvietaner gefallen sein; denn das Geschlecht, das heute in ihm betet und bettelt oder sich vor seinen hohen Portalen in der Sonne wärmt, kann ihn nur geschenkt bekommen haben. So steht er da wie ein steingewordenes Wunder, ein Wunder, das die Leisetreterin Zeit in aller Stille geschaffen und womit sie jeden von neuem überrascht, der zu dem alten Bergnest emporsteigt. Jahrhundertelang haben die reichen Geschlechter der aufblühenden Stadt ihr Geld in diese prunksüchtige Fassade vermauert, um dem benachbarten Siena den Rang abzulaufen, und als ihr Stern im Niedergehen war, mußte eine drückende Dombausteuer dem Unternehmen noch lange Zeit ein kümmerliches Leben fristen. Auch der vorübergehende Aufenthalt eines Papstes in Orvieto samt der ihn umgebenden Opulenz kam der Sache wenig zu statten. Der Wohlstand verging endlich ganz, mit dem Reichtum schwanden Stolz und Erinnerung, die Paläste verödeten, die im Baue begriffenen blieben stehen und zerfielen bis auf die wenigen Winkel, in denen die nachfolgende Armut sich zurechtnistete. Aus den halbzugemauerten Fensterbogen des ersten Stockwerkes grinst heute — vielleicht gerade über dem Wappen des Thorbogens — eine orvietanische Hekuba mit ihrem Nachwuchse auf den Fremden hernieder, und durch die leeren Fensterhöhlen des zweiten sieht der liebe Himmel auf die Straße. Der Dom aber ist ihnen geblieben, ein altes Erbstück aus besseren Tagen, womit sie so viel und so wenig anfangen können, wie eine herabgekommene Adelsfamilie mit einem unrentierlichen Fideicommiß.

Gleich den meisten großen Kirchenbauten des 13. und 14. Jahrhunderts ist er nie ganz fertig geworden und spiegelt in seinen dekorativen Partien den wechselnden Geschmack der Zeitalter. Die berühmte Fassade italienisch-gotischen Stils,

welche, wie gewöhnlich, in keinem besonders organischen Zusammenhange mit dem Leibe der Kirche steht, ist eigentlich eine vorgestellte Prachtcoulisse, die in sich ein ganzes Museum von plastischer und musivischer Kunst vereinigt. Figürliche und dekorative Skulptur in Stein und Erz, Marmorinkrustation und zierliche farbige Mosaikbänder, welche den architektonischen Linien folgen, Reliefs, Statuen und ganze Mosaikgemälde überziehen bis zur höchsten Spitze hinauf die gewaltige Fläche mit der mühevollen Arbeit kunstreicher Menschenhände. Es ist ein wahrer Tummelplatz der Künste, auf welchem die aufblühenden Schulen von Pisa und Siena die junge Kraft in werkthätigem Eifer erprobten.

Welch ein Gegensatz zu unseren nordischen Kirchen! Die deutschen und französischen Dome hat vorzugsweise der Architekt, die italienischen der Bildhauer, der Goldschmied, der Maler gebaut. Bei den ersteren liegt der Nachdruck im konstruktiven Problem, das, in Hunderten von Formen immer neu geboren, meist überraschend gestellt, stets kompliziert aufgefaßt wird und der tollkühnsten Phantastik Gelegenheit giebt, sich mit Zirkel und Rechentafel methodisch zu begründen. Aufgelöst in ein Labyrinth von Profilierungen, steigen jene ins Unendliche gebrochenen und gegliederten Fassaden auf, ein System sich verjüngender Streben, welche das Mauerwerk bis auf ein kleines Rudiment förmlich in sich geschluckt haben. Sie sind der organische Kopf der Kirche, empfangen und paralisieren den Gewölbedruck, und es ist der Ehrgeiz des Baumeisters, dies mit möglichst geringem Kräfteaufwand, aber auch so zierlich und kompliziert als möglich zu bewerkstelligen. Seine Phantasie arbeitet ganz mit Vorstellungen der Baumechanik, und er scheut vor keiner Waghalsigkeit zurück, wenn sie sich ihm mathematisch beweist; ja er bewegt sich mit Vorliebe an der schwindelerregenden Grenze des Möglichen. Vertrauend auf die statischen Gesetze, läßt er seine Strebebogen und Pfeiler hoch in der Luft Fangball

spielen mit dem Seitendruck, macht er im Innern jede Stütze dienstbar nicht nur für ihre direkte, sondern auch für zahlreiche Bruchteile weit hergeleiteter Last, so daß sie, mit anderen sich gegenseitig ohne Rest bedingend, zu einem der Lebens- und Knotenpunkte des Ganzen wird. In deren Verbindung geht dann endlich seine Rechnung auf und kommt das kompliziertes Gleichgewichtsproblem des Innenraums zur Lösung.

Ein solcher in sich selbst balanzierter Baumikrokosmus ist der italienisch-gotische Dom nicht oder nur selten. Wo sich ein Anlauf hierzu vorfindet, darf man sicher sein, daß ein deutscher oder französischer Steinmetz, irgend ein verlaufener Geheimbündler einer nordischen Bauhütte, der oft nicht weit über das Neophyten-Stadium hinausgekommen war, die Hand im Spiele hatte. Von dem werkhaften Constitutionalismus mit seiner weitläufigen Terminologie, von dem konstruierenden Virtuosentum, der ausgezifferten Gelehrsamkeit und mystagogischen Mathematik, wie sie in den Bauhütten von Straßburg und Regensburg, von Amiens, Köln und Beauvais umgingen, war den Italienern wenig überkommen. Ihrem wunderbar ausgebildeten Raumgefühle konnten sie auch bei spärlicherer Schulkenntnis mit den einfachsten Verhältnissen von Last und Stütze gerecht werden, und alle Aufgaben, die darüber hinaus lagen, wiesen sie dem Bildhauer und Maler zu. So bedurften sie der flächebietenden Wände, die durch ein einfaches Pfeilersystem und mäßige Fenstergröße gewonnen wurden. Die breitlastende Horizontale bleibt stets ein Grundzug ihrer Baukunst. Sie machten die Gotik eben mit wie eine Mode, ohne daß sie dieselbe tiefer und umgestaltend eingreifen ließen in ihre altüberkommenen Traditionen. Wohl war der deutsche Bauhandwerker der gotischen Epoche auch ein Bildhauer, wie überhaupt im Geschäfte des Steinmetzen die beiden Künste noch nicht geschieden waren — aber er war es nur im Sinne eines architektonischen Formenprinzips. Dagegen war der

italienische Bildhauer auch ein Architekt, aber er war es vorzüglich, um den schmückenden Schwesterkünsten freie Bahn zu eröffnen. In diesem Satze begreift sich am einfachsten der Unterschied zwischen italienischer und deutscher oder französischer Gotik. Am Dome von Orvieto, für dessen Fassade — von herrlichen romanischen Überbleibseln abgesehen — der Gotik nicht gerade die glücklichsten Zierformen entlehnt sind, dessen Inneres aber eine Basilika mit Balkendecke vorstellt, kommt dieser Gegensatz besonders deutlich zum Ausdruck. Der feierliche Charakter dieses Bauwerks ist wesentlich durch ältere Elemente bedingt. Übersieht man die ganze Reihe der Kirchen und Profanbauten jener Zeit, so kommt man zur Überzeugung, daß die italienische Kunstgeschichte eine ausgeprägte gotische Epoche nur in einigen unserer Handbücher erlebt hat. Die Frührenaissance konnte direkt an die überlieferten romanischen und lateinischen Grundformen anknüpfen.

Das waren so ungefähr unsere Reflexionen gewesen, als wir die ermüdeten Augen endlich von dem Fassadenprunke abwendeten und in die Kirche traten. Es war um die Mittagsstunde, und da ein Feiertag im Kalender stand, so celebrierte der Bischof oder Erzbischof von Orvieto unter Assistenz eines zahlreichen Domkapitels das Hochamt vor einer verschwindend kleinen Schar von Gläubigen. Wie verloren in dem weiten Raume kniete das Häuflein nächst dem Chorgitter. Nicht selten begegnet man in Italien der Erscheinung, daß der Gottesdienst vor der leeren Kirche gehalten werden muß. Am Weihnachtstage habe ich in der Markuskirche zu Venedig, auf Ostern in vielen Kirchen Roms kaum jemand andern gesehen, als etliche gaffende Fremde und die dazugehörigen einheimischen Bettler, während die vollzählig ausgerückte, wohlbestallte Geistlichkeit in vollem Pomp amtierte, und daß am Dreifaltigkeitstage des vorigen Sommers im Dome zu Pisa ein solennes Hochamt gefeiert

wurde, kann außer mir überhaupt kein anderer Sterblicher dem pflichttreuen Domkapitel bezeugen. Das erklärt sich nun allerdings weniger aus einem Mangel an frommer Gewohnheit, als aus dem Überflusse an Kirchen, womit die italienischen Städte gesegnet sind und von denen immer nur einige Modekirchen sein können, in denen man sich sieht und sehen läßt. Diesen fehlt es denn auch nie an Publikum. Daß die Orvietaner nicht gern in ihren Dom gehen, ist ihnen auch nicht ganz übelzunehmen; denn das Innere desselben ist traurig, verwahrlost und macht einen gleichgültigen, wenn nicht frostigen Eindruck. Da und dort haben Barock und Zopf einen Anlauf genommen, Wände und Pfeiler mit Stucco und Fresken zu überkleistern. Aber die Stadt hatte sich damals gottlob schon arm gebaut und konnte die berühmten Seiltänzer des römischen Stils, die weiland der guten Kunst in Italien das Genick brachen, nicht mehr standesgemäß bezahlen.

So werfen wir denn rasch einen Blick auf die Fresken altsienesischen Stils in der linken Seitenkapelle, erbauen uns an einem Bilde des Lippo Memmi, bezeigen noch den Marmoraltären Sanmichelis unsere gleichgültige Achtung, versparen uns das Silber-Tabernakel und anderes auf ein andermal und treten in das rechte Querschiff, ein Sanktuarium der Kunst wie der Kunstgeschichte. Hier hat um die Wende des 15. oder 16. Jahrhunderts Luca Signorelli mit stürmischer Phantasie auf den Wänden gespielt und die Schrecken des letzten Gerichts in erschütternden Bildern entrollt. Es sind Werke, in denen sein bildnerisches Ungestüm neue Pforten der künstlerischen Phantasie aufstieß und eine weite Perspektive bloßlegte, welche die nachströmende Generation rasch durchleben sollte. Elemente, welche wir für die terribilità Michelangelos, für die dramatische Agilität Raffaels für charakteristisch halten, tauchen hier zum erstenmal mit dem Bewußtsein ihrer Specialität auf. Freilich

reichen ihre Keime weit zurück in die florentinische Kunstübung; aber dort sind sie mit anderen gleichwertig dem bildnerischen Gefühlsverlauf eingeordnet und noch nicht zu einem kritisch fixierten Prinzip geworden. Trotz des aufsteigenden Charakters aller Kunst im 15. Jahrhundert liebt sie es doch, sich auf vielen Ruhepunkten der Entwicklung bequem in ausgereiften Formen zu wiegen. Hier aber sehen wir Signorelli als den stärksten Ringer im Strudel jener ästhetischen Skepsis sich mühen, aus deren Gährung der Stil des 16. Jahrhunderts sich abklären sollte. Sein hastiges Temperament und eine eruptiv sich äußernde Gestaltungslust hindern ihn beim Studium an ganz gründlicher Kenntnisnahme der Form und bei der Darstellung an deren überlegener Bewältigung; so ist er zwar vor Pedanterie geschützt, nicht aber ganz vor Manierismus, dessen Andrängen er nur durch die Stärke und Wahrheit seiner Empfindung von sich abwehren kann. Auf alle seine Vorstellungen hat Dante einen großen Einfluß ausgeübt. Ja, seine Grisaillen, womit er die Hauptbilder umgiebt, behandeln Scenen aus Dantes „Inferno“ und sind sicher die treffendsten Illustrationen, welche jemals zu dem Gedichte gemacht wurden. Durch die Werke Signorellis weht derselbe kühle Odem, wie in Dantes „Gesängen“, und ein Druck der Freudlosigkeit lastet auch hier auf den großartigen Gebilden.

Wie wir eben so weit sind, daß wir uns den Bildercyklus ästhetisch und kunstgeschichtlich etwas zurechtgelegt haben und ans Genießen gehen können, kommt der Küster im violetten Amtstalar und rasselt mit dem Schlüsselbund, zum Zeichen, daß er jetzt nach Schluß des Hochamts die Kirche zu schließen habe. Denn fast überall in Italien macht der liebe Gott nach Tisch ein Schläfchen und ist von 1—4 Uhr nicht zu sprechen. So verlassen wir denn die Kirche, gehen mit dem Küster über den Platz und lassen uns die Opera del duomo aufschließen. Es ist das freilich jetzt nicht mehr

die alte Dombauhütte, sondern irgend ein stilles Haus gegenüber der Kirche, von solch verschlossenem Aussehen, daß mit seiner Beschreibung recht wohl das erste Kapitel eines spannenden Romans beginnen könnte. Die schwere, eisenbeschlagene Thüre hat nicht weniger als sieben Schlüssellöcher, unregelmäßig auf den ganzen Raum verteilt, in welche jetzt unser violetter Führer sieben mächtige Schlüssel steckt und nach einem nur ihm bekannten System zu drehen anfängt. Nach Erledigung einiger weiterer mechanischer Geheimnisse wird die Thüre endlich zum Aufgehen bewogen, und wir betreten den Raum. Derselbe birgt nicht etwa das Staatsgefängnis oder den Schatz des Krösus oder den Harem des Großherrn, wie man aus den Verschlußvorrichtungen glauben möchte, sondern nur das Domarchiv und die wenigen Reste der ehemaligen künstlerischen Ausstattung der Kirche, lauter Dinge, welche auch in einer offenen Marktbude vor den Nachstellungen der Orvietaner so sicher wären, wie ein leerer Geldbeutel.

Zu diesen Schätzen nun lassen wir uns vom Küster einsperren, denn der Mann will unserem Forschungsdrange nicht länger assistieren. Er fühlt eine große Sehnsucht nach seiner Mittagssuppe und gelobt eidlich, uns um 4 Uhr mit Hilfe der sieben Schlüssel wieder zu befreien. Dann geht er, und hinter ihm fallen tausend Riegel ins Schloß. — Wenn ihn jetzt in der Zwischenzeit der Schlag träfe, schrecklicher Gedanke! Da es wahrscheinlich kein geschriebenes Werk giebt über die Geheimnisse dieser Thüre und schwerlich ein Vierundzwanzigpfünder rechtzeitig beschafft werden kann, der sie aufschießt, so sehen wir einem elenden Hungertode entgegen.

III.

Einzelnes über Theater, Litteratur und Kunst — Aphorismen

1.

Aufführung Lisztscher Kompositionen

(Münchener Blätter, 1866, Nr. 1)

Der Unterschied der einzelnen Künste unter sich kann nicht nur in der Verschiedenheit des äußeren Materials oder der Natur der zu behandelnden Stoffe liegen, sondern muß seinen Grund in der Verschiedenheit von Gefühlsgebieten haben, welche den einzelnen Künsten auf das genaueste entsprechen. Deshalb reden wir von poetischer, malerischer Anschauung u. s. w. und verstehen darunter die spezielle Eigentümlichkeit irgend eines individuellen Seelenlebens, welches nach diesem oder jenem Gebiete der Gemütswelt inkliniert. Der wahre Künstler nur lebt sozusagen in diesen seelischen Sphären und erkennt und versteht von dort aus (aus Naturanlage) jede Erscheinung in Leben und Natur und findet für jede solche Erscheinung in seinem Gebiete die entsprechende Analogie. Eine solche zur sinnlichen Wahrnehmung gebrachte Analogie nennen wir ein Kunstwerk, nicht aber eine mit den äußeren Realisierungsmitteln der Kunst hervorgebrachte Schilderung irgend eines natürlichen Vorgangs. Wie aber jedem Bilde und jedem Hergange eine Wahrheit inne wohnt, welche wir fühlen und welche uns keinen Augenblick an der Berechtigung seiner Existenz zweifeln läßt, müssen wir auch an jedem Kunstwerke, ganz abgesehen von der Natur, welche es nachahmt, eine solche Wahrheit, eine in dem Gesetze der Denk- und Gefühlsweise der betreffenden Kunst begründete Richtigkeit bemerken können. Wo uns dieses unmöglich wird, da haben wir im besten Falle nur Bruchstücke vor uns, welche ohne Verbindung, ohne künstlerischen Gedankengang auf der Basis irgend einer lebendigen Erscheinung mit den äußeren Mitteln der Kunst ausgeführt, vom Standpunkte des reinen Kunstgefühls aber

absolut unverständliche, übergangslose, außerhalb allem inneren Zusammenhang stehende Formeln sind und für jeden Kunstgebildeten, der sich um die äußere Grundlage nicht kümmern will, (denn der Wert des Künstlers ruht ja nicht in derselben), nichts vorstellen als eine Reihe von Rätseln, welche die grassfeste Willkür nebeneinandergesetzt. Die Nummern einer Progression sehen auf den ersten Blick wie eine willkürliche Zahlenreihe aus. Der Wissende jedoch (in der Kunst ist das der mit Kunstgefühl begabte Mensch) erkennt das in der Tiefe liegende Gesetz und also auch die Wahrheit und Berechtigung dieser Zahlenfolge. Wenn man nun dieselben Chiffern auf eine beliebige Weise versetzt, so können sie vielleicht in ihrem Verhältnisse unter sich und ihrer Aufeinanderfolge das Bild irgend eines natürlichen Vorganges geben; ihrem inneren Wesen nach aber ist die Zusammenstellung ohne allen Sinn, entbehrt aller Wahrheit. Da wird man nun fragen: Ja was soll denn der Künstler, oder sagen wir gleich der Musiker, thun, wenn er ein Stück Natur, dessen Wiedergabe ihm doch einen gewissen Zwang auferlegt, künstlerisch behandeln soll? Antwort: er soll aber nicht nur die mit Hilfe der Grammatik und des Raffinements leicht zu findenden Formeln suchen, sondern er soll auch das analoge Gesetz in seiner Kunst finden und sein Werk mit der in diesem Gesetze begründeten Wahrheit ausstatten, er soll nicht nur die Zahlen, sondern auch die entsprechende Progression finden. Das zu können ist eben eine Gottesgabe die nur wenigen verliehen wird. Alles andere ist Verstandesspiel, das am Ende jeder mehr oder weniger erlernen kann. Das soeben geschilderte zwiespältige Halbwesen der Kunst vertreten Wagner, Liszt ꝛc. in der Musik. Das ist das Wesen der Zukunftsmusik.

Recht deutlich konnte man die Wahrheit des Gesagten an Liszts Faustsymphonie studieren, deren äußere Basis (eine innere hat sie nicht) wir ein wenig schildern wollen.

Im Allegro lassen sich folgende Punkte unterscheiden: Philosophische Trauer über die Unzulänglichkeit aller Spekulation, Beschwörung des Erdgeistes und dessen Erscheinung. Faust ermannt sich von der niederschmetternden Vision allmählich und erstarkt in dem Beschlusse des Selbstmords. Der Osterchor der Engel, trauernde Frauen und Jünger und die damit verknüpften Jugenderinnerungen halten ihn von dem letzten Schritte ab. Nun kommt der Übergang zum Versuche einer Charakterbildung des Faust, welche in einer Figur gipfelt, die ungefähr jene Wesenheit vorstellen will, welche Faust an sich selbst im fünften Akte des zweiten Teils mit folgenden Worten schildert:

Ich bin nur durch die Welt genannt;
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, ließ ich fahren,
Was mir entwischte, ließ ich ziehn.
Ich habe nur begehrt und nur vollbracht
Und abermals gewünscht und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmt.

Pakt mit Mephisto. Erwachen der Liebe zu Gretchen. Auf eine wirklich herausfordernd demonstrative Weise ist hier der Übergang von der rein sinnlichen Liebe (für deren Wiedergabe die Wagnersche Richtung seit der Existenz des geilen Venusberggeklingels schon alles Material hat) zur idealen Liebe gegeben, eine Klimax ohne allen musikalischen Wert und Zusammenhang, eine Reihenfolge von Accorden, die nur auf der Folie eines individuellen, dem Leben nachgebildeten, theatralischen Hergangs einigermaßen verständlich sind, von musikalischer Wahrheit aber auch nicht eine Spur an sich tragen. Die eben erwähnte Charakterfigur des Faust reißt ihn von Gretchen los, und nach langem Hin- und Herzerren vor Schmerz und wilder Größe gelangen wir zur Kerkerscene, welche den ganzen Satz ungefähr mit dem „Her zu mir!“ schließt. Hier wie an aller Zukunftsmusik bemerkt

man den Mangel an persönlicher Noblesse des Meisters, der sein Werk nicht objektiv hinstellt dem Publikum gegenüber, als eine Sphinx, die erkannt, verstanden und gewürdigt werden soll, sondern den Zuhörer wie einen Schulknaben an den Ohren zur Tafel zieht, wo er als Lehrer sich mit dem Erklärerstab aufstellt und vor allem sagt, was es bedeuten soll und wie hoch es zu schätzen.

Der zweite Satz, ein Andante, welches Gretchens Charakter vorstellen soll, und in welchem der Versuch einer symphonischen Durchbildung zwar gemacht ist, aber natürlich am Zwange des zu illustrierenden äußeren Vorganges scheitert, klimmt wieder an der chronologischen Leiter des Dramas empor und bedarf für alle jene, welche den zweiten Akt von Tristan und Isolde gehört haben, keiner weiteren Schilderung. Dasselbe liebefeuchte, sinnliche Jammern, dasselbe ewige Wollen und doch nicht Können einer qualvollen Sinneslust hier wie dort. Selbst der Beischlaf wird uns nicht erspart. Es ist wohl mit Recht daran zu zweifeln, ob in der Darstellung solch entmannenden, impotenten Sinnentaumels die göttliche Kunst von ihrer Fähigkeit und Bestimmung veredelnd auf die Gemüter zu wirken, auch nur eine Ahnung behält.

Das Scherzo, das den humoristisch-teuflischen und unheimlich-großen Mephisto wiedergeben möchte, und in welchem die Kunstfigur wieder erscheint, könnte in der zweiten Hälfte klar werden durch die Worte:

Das Schändlichste, was wir erfunden,
Ist ihrer Andacht eben recht.

Der kurz angedeutete Kampf der Teufel und Engel führt zum Siege der letzteren und dem mit einer Fuge schließenden Finale, dem einzigen, wenigstens stilistische Wahrheit enthaltenden Teile der Symphonie bei einer Accordenfolge, wie man sie in Wagnerschen Opern schon oft gehört hat.

Und nun vergleiche man diese Faustsymphonie mit jener, welcher sie offenbar nachgebildet ist, der Symphonie in d-moll von Beethoven. Ist dort nicht für denselben Gedankengang, der hier repräsentiert werden soll, die musikalische Analogie gefunden, und liegt nicht in den Grundaccorden und Figuren eines jeden Satzes der zwingende, lebendige Gestaltungstrieb zur weiteren Entwicklung bis zum Ende? Mit welch ergreifender Wahrheit tritt dort die Menschenstimme ein, gleichsam das letzte sehnlichst erwartete Rettungsmittel! Und hier in Liszts Symphonie kommt sie als deus ex machina mit dem Alexanderschwert für den gordischen Knoten und knechtet den unwilligen Zuhörer unter die Willkür des Componisten.

2.

Über Lortzing

(Walhalla, 1869, Nr. 87)

Lortzings Kenntnis des dramatisch Wirkenden in der Musik ist außerordentlich. Seine Ensemblescenen zeigen eine klare einfache Disposition und sind mit wenig Mitteln auf eine fast leichtfertige Art gemacht. Doch erscheint das, was auf dem Papiere mangelhaft aussieht, auf der Bühne voll und rund und verfehlt nicht seine Wirkung. Seine Opern sind gleich vielen anderen Kunstwerken für das Tagesbedürfnis geschaffen und haben doch auf die Dauer befriedigt. Lortzing begnügt sich meistens mit dem bloßen Andeuten der obwaltenden Verhältnisse, aber seine Logik ist so richtig, daß keinem Zuhörer über seine Intention ein Zweifel bleibt und ihm eigentlich gar nicht das Bewußtsein kommt, daß er einen Teil der Illusion zu ergänzen habe. Wie ganz anders bei Wagner, welcher seiner inneren Logik so wenig vertraut, daß er alles geben, die Illusion ganz auf der Bühne vorhanden sehen und der Phantasie des Zuhörers und Beschauers nichts überlassen möchte zur eigenen Bearbeitung, aus gerechter Furcht, daß man aus seinen undeutlichen Prämissen keine oder nur falsche Schlüsse konstruieren könnte. Auf der einen Seite also die weitgehendste Illusion bis herab zum Abendstern, der auch bei der letzten Aufführung des „Tannhäuser" am Sonntag wieder persönlich auf der Bühne erschien, um das ihm zugedachte Ständchen anzuhören, auf der anderen Seite die sehr problematische Wahrscheinlichkeit, daß Wolfram von Eschenbach nachts im Walde mit der Harfe spazieren geht und Prochsche Lieder singt. —

3.

Über das Pettenkofersche Regenerationsverfahren*)

(Walhalla 1869, Nr. 78, 80)

Herr Direktor Foltz**) hatte den vortrefflichen Satz aufgestellt, daß an Bildern so wenig gemacht werden müsse als möglich; ein wirklich verdorbenes Bild könne nicht mehr hergestellt werden, und was auf einem Bilde von Rembrandt, Rubens ꝛc. nicht mehr vorhanden sei, das könne eben nur wieder der Meister und kein Restaurator der Welt ergänzen, und wenn er auch alle Meister bis auf die Pinselführung studiert hätte, wie es Herr Förster wünscht. Was mechanisch beschädigt sei, solle ergänzt werden; jedoch mit absoluter Schonung des Vorhandenen und zwar nur, um die gestörte Harmonie wiederherzustellen und durchaus ohne die quasi betrügerische Absicht, das Auge über diejenigen Teile zu täuschen, welche als von der Meisterhand herrührend erhalten geblieben sind. Wenn also die Ergänzung sichtbar bleibt,

---

*) Dieser Artikel verdankt seine Entstehung einer tendenziösen Broschüre des Meiningischen Rats Förster: „Über den Verfall der Restauration alter Gemälde in Deutschland und Protest gegen das Pettenkofersche Regenerationsverfahren.“ Die Ausführungen Bayersdorfers, die im wesentlichen auch heute noch richtig sind, verraten eine früh geschulte Beobachtungsgabe, die um so bemerkenswerter erscheint, als der junge Gelehrte nur wenig eigene Erfahrungen gemacht haben konnte. Bayersdorfer hat, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, dem viel besprochenen und oft genug überschätzten Regenerationsverfahren gegenüber im allgemeinen Zeit seines Lebens an der Meinung festgehalten, die er hier vertritt. A. d. H.

**) Historienmaler, geboren 11. Mai 1805 in Bingen, gestorben 5. August 1877 in München. Von 1865 bis 1875 war er bayerischer Zentral-Gemäldedirektor. Seine Restaurationen alter Bilder wurden viel besprochen und erfreuen sich zum Teil heute noch eines zweifelhaften Rufes. A. d. H.

so ist dies, vorausgesetzt, daß sie mit Pietät gegen die erhaltenen Teile verfuhr, eher zu loben als zu tadeln. Nach dem vernünftigen Grundsatze des Direktors Foltz sollen die Bilder, von denen natürlich der Einfluß der Zeit auf die Dauer nicht abgewendet werden kann, in einem möglichst guten Zustand erhalten, nicht aber verbessert werden und als Arena für die Falschmünzerkunststückchen eines Restaurators dienen. Um einer großen Anzahl trocken und unklar gewordener Bilder die nötige Nahrung wieder zu geben, wurden sie mit Kopaiva-Balsam eingerieben, nachdem man sie, wo es nötig war, vorher mit einem feuchten Schwamme gereinigt hatte.

Das Pettenkofersche Verfahren wurde deshalb so selten angeordnet, weil es sich als ein sehr mechanisches nur äußerst selten zu einer summarischen Anwendung eignet und eine partikuläre Anwendung eine durch die ungleiche Beschaffenheit der Oberfläche der meisten Bilder gebotene äußerste Vorsicht erheischt und schließlich ein Resultat ergiebt, das auch auf anderem Wege mit gleicher Sicherheit erreicht werden kann. Bilder, die einige hundert Jahre alt sind, (und um solche handelt es sich ja), haben im Laufe der Zeit eine Anzahl Prozeduren durchzumachen gehabt, die bald gleichmäßig das ganze Bild, bald einzelne Teile betrafen, die verschiedenes Material an Ölen, Firnissen und Farben benutzten und deren komplizierte Wirkung den gegenwärtigen, gar nicht mehr zu kontrollierenden Zustand begründete. Zudem sind die Gemälde der holländischen Kleinmeister (und diese sind ja das alte Schmerzenskind der Restauration) mit den raffiniertesten Feinheiten des Traktaments, dessen künstlerische Einheit neben und trotz der Verschiedenheit in der materiellen Textur der Schichten besteht, an verschiedenen Teilen eines Bildes verschieden, ja nach der beabsichtigten Sinnenfälligkeit mit den subtilsten Combinationen von Grundton, Lokalfarbe, Lasur und Firnis hergestellt, so daß es, wenn auch alle später

durch die Zeit und Restauration herbeigeführten Veränderungen nicht vorhanden und wirksam wären, immerhin ein Terrorismus wäre, ein solches Bild per Bausch und Bogen regenerieren zu wollen. Herr Professor Pettenkofer wußte dies alles gewiß nicht, als er seine Erfindung machte, und von der Wichtigkeit derselben durchdrungen, mit dem Bewußtsein, etwas zum Heile hochstehender Kulturdenkmäler thun zu können, vor die Öffentlichkeit trat und in einem Zeitungskrieg gegen die veralteten unrichtigen Ansichten der Restauratoren zum ersten Male die physikalischen Vorgänge an Bildern wissenschaftlich feststellte, deswegen aber doch nicht beweisen konnte, daß die Mittel, mit denen die Restauratoren ihren Zweck erreichten, die verkehrten wären, weil sie sich über die vorgehenden Prozesse falsche Vorstellungen machten. Doch hierüber werden wir uns das nächste Mal eingehend verbreiten.

Die Einwirkung des Weingeistes auf Harzfirnisse hat die Gemäldereſtauration längst gekannt, und Herr Professor Pettenkofer hat eigentlich nur das Verdienst, die schonendste Methode für die Anwendung gefunden zu haben.

Eine generelle, gleichmäßige Anwendung darf aber natürlich nur dort gestattet werden, wo man sie an einem gleichmäßig und entsprechend gestalteten Objekte üben kann. Also zumeist an einfach und derb gemalten und gefirnißten Bildern, welche blind geworden sind, aber noch keine Sprünge zeigen; denn bei den gesprungenen Bildern ist dem unvermeidlichen Nachteil nicht abzuwehren, daß der in den Sprüngen vorhandene Schmutz in die Firnisoberfläche fixiert wird, unter Umständen den äußeren Eindruck des Bildes mehr stört als zuvor und nie mehr anders als zugleich mit dem Firnis entfernt werden kann. Daß aber Professor Pettenkofer mit seiner Erfindung zunächst in München durchdringen konnte, lag, abgesehen von sehr naheliegenden Gründen, zum großen Teil an dem miserablen und in ganz Europa verrufenen

Zustande des Restaurationswesens in der Pinakothek. An dem Ruine dieser kostbaren Sammlung hatten die angestellten Restauratoren bis zur Ernennung des Direktors Foltz von jeher nach Kräften gearbeitet und so die Ansicht in München begründet, daß es keinen Restaurator gebe, der die Bilder nicht verderbe. Und so griff man denn mit Begierde nach dem neuen Evangelium, von dem man alles Heil erwartete. Doch es schmolz den Verkündigern im Laufe weniger Jahre, je mehr sie sich mit der Zeit über das anfangs ihnen unbekannte Gebiet der Gemäldekenntnis informierten und auch dort, wo sie sich die Verhältnisse so einfach gedacht hatten, wie in ihrem eigenen Fache, je tiefer sie eindrangen, die unendlichste Kompliziertheit vorfanden — das neue Universalmittel unter den Händen zu einem kleinen Rezepte zusammen, welches, wie eben so viele andere nur, wenn es bei der entsprechenden Krankheit angewendet wird, seinen verderblichen Charakter verliert und wohlthätig wirkt.

Als Herr Professor Pettenkofer mit seinem Verfahren zum ersten Male auftrat, war dasselbe ein Geheimnis und wurde, da es das alte Restaurationswesen fast gänzlich überflüssig machen sollte und seine mechanische Leistungsfähigkeit sich nach Raum und Zeit sogar in Ziffern ausdrücken ließ, selbstverständlich als Universalmittel oder doch etwas dem sehr ähnliches betrachtet und mehreren Staaten um eine sehr bedeutende Summe zum Ankaufe angeboten. Nachdem es in dem alten „Probierlandl" Bayern seine gelinde Feuertaufe bestanden und mit einem vielfach angestrittenen Legitimationszeugnisse in die Welt geschickt worden war, fand es allenthalben freundliche Aufnahme, aber nur vorübergehende Arbeit und kam endlich wieder nach München zurück, um sich hier dauernd niederzulassen. Bis heute hat es nicht einen einzigen Menschen, der sich bisher mit der Gemälderestauration abgegeben hatte, überflüssig gemacht und wird es auch künftig nicht thun; jeder einsichtsvolle Restaurateur wird in dem

seltenen Falle der Anwendbarkeit das Mittel nicht verschmähen und Herrn Pettenkofer für die schöne Erfindung Dank wissen, aber es wird ihm nicht einfallen, sein Geschäft für veraltet zu halten und in Pension zu gehen.

Wie selten das Verfahren ohne Nachteil für das Bild anwendbar ist, möge man daraus entnehmen, daß man in der Pinakothek, woselbst das Verfahren doch als offizielles Bilderrezept angestellt war und keinerlei Animosität gegen dasselbe herrschte, unter fast 200 Bildern, welche in den letzten Jahren restauriert wurden, nur zwei mit dem Regenerationsverfahren behandelte. Durch vielfache Versuche, die zum Teil am wertvollen Staatsgute geübt wurden, hatte man erkennen gelernt, wann eine summarische, wann eine partielle Anwendung und wann eine solche in Verbindung mit anderen Mitteln zum Heile des ruinosen Bildes statthaben könne. Letzterer Fall mag am öftesten vorkommen bei einzelnen im Firnis sitzenden Flecken, welche dessen Abnahme erheischen, wo dann eine durch die Regeneration vorgenommene vorausgehende Erweichung des Firnisses sich als sehr praktisch erweist. Bei gesprungenen Bildern ist jedoch, wie wir das letztes Mal schon begründeten, das Verfahren nicht ohne Nachteil anzuwenden, und die unter Zimmermann regenerierten Bilder in der Pinakothek sind hierfür heute noch der Beweis. Der Firnis springt, weil ihm wegen der Verflüchtigung der ätherischen Öle mit der Zeit der Bindegehalt fehlt, und seine dadurch hervorgerufene Sprödigkeit dem Wechsel der Temperatur, die bald Kontraktion, bald Expansion der Stoffe verlangt, nicht nachgeben kann. Es versteht sich nun von selbst, daß, wenn ein solcher Firnis wieder zu einer kompakten, glasigen Fläche zusammengeschmolzen wird, ein solcher Zustand nicht lange erhalten werden kann, da der fehlende Bindegehalt nicht ersetzt, im Gegenteil durch den raschen Prozeß, den ein solch heroisches Mittel bedingt, die Leistungsfähigkeit der molekularen Kohäsion noch mehr erschöpft wird.

Es springt also das regenerierte Bild sehr bald wieder, und zwar in erhöhtem Maße. Um dieses nun zu verhindern, wurden die behandelten Bilder mit Balsam Kopaiva eingerieben, und in solchem Zustande waren sie ehemals in der Pinakothek vor aller Augen ausgestellt. Der mit der Zeit gelb gewordene Firnis, der die Intention des Meisters überhaupt nur getrübt erkennen ließ, war nun mit dem in den vielen Ritzen des Bildes sitzenden Schmutze fest zusammengebacken und, gelb wie er war, noch mit einer weiteren Schichte von Kopaivabalsam bedeckt, so daß das Auge bei Betrachtung des auf lange Zeit speckig und pappig aussehenden Bildes die unangenehme Empfindung hatte, durch eine zu dicke und zu wenig durchsichtige Decke sehen zu müssen, um zum eigentlichen Bilde zu gelangen, und der geübte Gemäldebeschauer unbewußt im Inneren die Rekonstruktion machte, wie die Bilder eigentlich ohne Firnis aussehen möchten. Wehe aber dem so behandelten Bilde, wenn es mit Firnislasuren gemalt war. Dieselben haben dann allen Charakter, alle Haltung verloren und verleihen dem Bilde den Ausdruck eines unsicher tastenden Willens einer unfertigen Künstlernatur. Es ist allerdings eine gewagte Sache, den Firnis von einem Bilde abzunehmen, aber zur vollständigen Erhaltung und richtiger Wirkung des Bildes ist es unumgänglich notwendig. Es giebt Leute, welche dieses konnten und können, wenn sie auch nicht in München in der Pinakothek angestellt waren. Wir hatten heuer Gelegenheit, in der Ausstellung älterer Meisterwerke an den musterhaft erhaltenen Bildern des Herrn Suermondt, die alle diese gefährliche Prozedur durchzumachen gehabt hatten, zu erkennen, daß das in München mit Recht verpönte Abnehmen des Firnisses ohne Gefahr möglich sei. Aber der Privatmann, sofern er ein Kenner ist, sieht auf sein Eigentum mit ganz anderen Augen als der angestellte Restaurator, bei dessen Anstellung nicht immer bloß seine Kenntnisse und Fähigkeiten

in Betracht kamen, auf das ihm anvertraute Staatsgut blickt. Die Aufnahme des Pettenkoferschen Regenerationsverfahrens in der Münchener Galerie war in betreff des Restaurationswesens wirklich ein Fortschritt zur Besserung, der Eintritt einer glücklicheren Ära gewesen.

Wie wir im ersten Artikel erwähnten, ist das Verfahren mit Erfolg und gefahrlos anzuwenden bei nicht gesprungenen, einfach gefirnißten und durch einen Zufall, (raschen Temperaturwechsel, Translokierung an einem feuchten Ort ꝛc.) erblindeten Bildern. Dieser bläulich graue, sog. Bilderschimmel ist, wie Herr Professor Pettenkofer nachgewiesen hat, Folge einer Störung im molekularen Zusammenhang der Firnisschichte und rührt wohl nur von der Feuchtigkeit her, welche anzuziehen und aufzunehmen alles Harz die Eigenschaft hat, wie man an jedem in den Boden gegrabenen Stückchen Siegellack beobachten kann. Ein naßes Glas hinterläßt auf dem gefirnißten Wachstuchtische einen weißen Ring, den jede verständige Hausfrau schon seit langen Zeiten mit einem mit Spiritus befeuchteten Lappen auf der Stelle regeneriert, wenn sie nicht warten will, bis durch fortgesetzte Einwirkung der Zimmerwärme das im Harze gebundene Wasser von selbst verdampft. Auch bei den Bildern ist es wohl nur Wasser, und schwerlich Luft, was sich zwischen die Firnisteile gedrängt hat; denn solche Bilder bessern sich, wenn man sie durch Reibung mit einem seidenen Tuche erwärmt, oder einer erhöhten Temperatur aussetzt, von selbst, und ein Stückchen erblindeten Bildes erhält, mit Schwefelsäure und Chlorcalcium unter die aufgeschliffene Glasglocke gebracht, seine richtige Farbe wieder. Natürlich darf man zu einem solchen Experimente nicht ein Stückchen alte verknitterte Leinwand nehmen; denn dort ist es allerdings Luft, was in den vielen Sprüngchen sitzt.

Also bei einer einfachen Kombination von Farbe und Firnis, (der aber nicht gesprungen sein soll), kann ein blind

gewordenes Bild mit Erfolg und ohne Nachteil regeneriert werden. Nicht so, wenn die Ursache der Erblindung in der Farbe liegt, wie es bei der sogenannten Ultramarinkrankheit stattfindet. Aus der blauen Farbe, welche sich nie zu einem so feinen Mehle wie die anderen Farben verreiben läßt, und die immer etwas griesig bleibt, verflüchtigt sich das bindende und die tiefere Lichtwirkung bedingende Öl rascher, als aus den übrigen Farben. Da nun bei den kranken Bildern alles Blau so aussieht, wie man es, unvermischt mit Öl, als bloßen Rohstoff in der Droguerienwarenhandlung kauft, so ist dadurch die Harmonie des Bildes vollständig zerstört und kann dieselbe nur wieder durch Zusetzung des entzogenen Öles in die unter dem scheinbar erblindeten Firnis liegende, sandige Farbfläche hergestellt werden. Wenn man aber mit Hilfe der Regeneration die harzreiche Firnisfläche erweicht und samt dem Schmutze in den Sprüngen, wie es an der viel bestaunten Probe im Bilde der Danaë von Mabuse geschehen ist, mit dem unterliegenden Farbstaube zu einer glasartigen Masse zusammenschmilzt, so muß allerdings wieder die alte Lichtwirkung der blauen Farbe zu Tage kommen, aber kein verständiger Mensch möchte ein solches summarisches rüdes Verfahren noch Restauration, geschweige denn Regeneration nennen.

4.

Über Kaulbach*)

(Walhalla 1870. Nr. 94)

Kaulbachs künstlerischer Fonds geht sehr in die Breite und fast nicht in die Tiefe. Sein Anschauungsleben bewegt sich in ungemessener räumlicher Weite und, ohne besonderes Streben nach Individualität und scharfem Erfassen der natürlichen Einzelerscheinung, in sehr verallgemeinerten Formen, die, von seicht sinnlicher Gefälligkeit und ohne innere Größe, über eine symbolische Andeutungsfähigkeit nicht hinausgehen und im Detail immer nur den stabilen Schulbegriff repräsentieren. Der Affekt wird dabei nur durch schärfere Accentuierung der längst stehenden stilistischen Formel erzielt, von welcher aus die vom Meister betretene Skala nicht nach der lebendigen seelischen Natur zurück, sondern in divergierender Richtung zur ausgemachten sterilen Karikatur aufwärts leitet. Eine gewisse imponierende Größe ist seinen Bildern jedoch nicht abzusprechen. Dieselbe beruht aber nur auf der großen Tradition, welche auf Prinzipien der Naturbetrachtung im einzelnen und der Komposition im großen zurückleitet, welche die großen Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts aufgestellt haben und in ihrer Zeit mit dem vollen breiten Erguß ihrer künstlerischen Natur erfüllten. Von diesen großen Formen giebt Kaulbach sowie andere Künstler seiner Richtung nur noch den allerletzten, verwischten, zur leblosen Maske und Schablone gewordenen Abdruck; sie auszufüllen, zu beleben und zu einem geistigen Eigentume zu machen, dazu fehlt ihm die nötige Macht und Fülle rein künstlerischer Individualität. Deshalb entbehren diese Gemälde bei allem auf der Schroffheit der Gegensätze beruhenden, raffiniert hergestellten Effekte auch

*) Gemeint ist Wilhelm von Kaulbach. A. d. H.

jener bildlichen Wucht, welche die alten Werke auszeichnet, und wie sie noch Cornelius im hohen Grade zu Gebote stand. Großheit der Form sowohl in den Figuren wie in den Gruppen besitzen sie verhältnismäßig wenig, sind dagegen mit leichtem, plastischem Sinn und einem sehr generellen Schönheitsgefühl anmutig abgerundet, und die für große Werke oft bedingte Herbheit der Linie ist bei ihm zu einer bestechlichen Gefälligkeit abgeschwächt, welche für gedankenloses Genießen wie geschaffen ist. Es ist eine Musik ohne die Gewalt der Dissonanzen, zu deren Schöpfung, Durchführung und Lösung der Meister, welcher jeglichem tiefgründenden, gedankenzeugenden Skeptizismus ferne steht, nicht die Kraft besitzt. Was die Komposition der Bilder als Lichtererscheinung anlangt, die Teilung der Licht- und Schattenpartien in gegliederte Massen, welche, soweit sie von der linearen Gestaltung des Bildes unabhängig ein eigenes Gebiet der malerischen Anschauung vertritt, in den Werken großer Meister oft allein schon eine Welt an Reichtum und Klarheit der Form, Größe der Konzeption war, so blieben die modernen Vertreter des hohen Stils bekanntlich von jeher beim A B C stehen.

Seine Figuren und Gruppen sind nicht, was sie vorstellen; sie bedeuten es nur. Auch die Kompositionen im großen kommen über die bloße Symbolik nicht hinaus und besitzen weder im ganzen noch in den Teilen ein geistiges Zentrum, das rein menschlich zu verstehen wäre, das von der reinen, tiefgehenden, untrüglichen Kunstempfindung, die zu ihrer wirklichen Befriedigung einen bestimmten Grad von Sättigung mit menschlicher Wahrheit vom Kunstwerke verlangt, aufgefaßt werden könnte, ohne Beihilfe der lediglich dem kenntnisreichen Verstande angehörigen Idee. Diese ist aus einem fremden Gebiete gegriffen, hat a priori mit der künstlerischen Anschauungswelt nichts zu thun und kommt demnach, sei sie nun seicht oder tief, weit oder eng, zur Be-

stimmung der individuellen Künstlernatur, nach Qualität und Umfang, gar nicht in Betracht Diese Ideen, welche leider fast das einzige geistige Bindemittel in Kaulbachs Bildern sind, erscheinen in denselben nur repräsentiert, nicht verkörpert, und sind zum größten Teile eigentlich gar nicht in der Darstellung vorhanden, sondern nur an ihren beiden Polen, der ideellen Conzeption einerseits und der nur versuchten bildlichen Wiedergabe andererseits, im Gemälde fixiert, während die gesamte Mitte nur aus einer Minusgröße besteht, einer Differenz zwischen Gedanke und sichtbar Dargestelltem, welche der in einer merkwürdigen Selbsttäuschung befangene, wissende Verstand des Beschauers als wirklich vorhandene Vorstellung auf die Leinwand projiziert.

Aber diese (oft sehr billigen) Ideen sind es, was der gesamten Künstlerschaft, besonders dem Nachwuchse, von jeher an Kaulbachs Bildern imponiert hat. Und mit Recht. Denn es imponiert ihnen naturgemäß nur das an den Bildern, was sie selbst nicht haben. Das ist der große geistige Gesichtskreis eines humanistisch gebildeten Menschen, der mit einem bedeutenden encyclopädischen Wissen gesättigte kombinierende Verstand des Meisters. Das Malen allein macht es nicht aus; ein bedeutender Mensch muß hinter dem Maler stehen, ein geschulter Verstand, eine bestimmte Summe von Kenntnissen, die den gebildeten Menschen ausmachen und ihn zu einer wohlzubeachtenden geistigen Kapazität erheben. Rubens, Michelangelo, Leonardo, Dürer waren nicht nur die bedeutendsten Künstler ihrer Zeit, nicht nur gebildete Männer, die auf der Höhe ihrer Kultur standen, sondern sie waren die Spitzen und Träger dieser Kultur, fast in allen Lebensgebieten maßgebende Autoritäten. Wenn unsere jüngeren Künstler, denen weder Witz noch Scharfsinn abzusprechen ist, einen stärkeren und wahreren Kunsttrieb in sich wirken fühlen, als sie in Kaulbachs Bildern ausgesprochen sehen, ja wenn sie sogar einen viel tieferen Ernst der künstle=

rischen Anschauung in sich wahrnehmen, so dürfen sie deswegen doch noch nicht mit dem Schicksal rechnen über die ungleiche Verteilung der Ehren und Würden in der Kunst. Den Meisten fehlt ein größerer geistiger Horizont, die schulgerechte Entwicklung ihrer oft großen und nur einseitig wirkenden Verstandesanlagen, die richtige Kenntnis dessen, was in der Welt vorgegangen ist und noch vorgeht — mit einem Wort: die humanistische Bildung.

5.

Raimund und Nestroy

(Walhalla 1870, Nr. 101)

Die rasch aufeinander folgenden Aufführungen eines Raimundschen und eines Nestroyschen Stückes („Der Verschwender“ und „Die Launen des Glücks“) gaben uns ein recht lebhaftes Bild von dem leichtlebigen Wiener Drama, das gegenwärtig fast allein in Deutschland eine historisch verfolgbare generelle Eigenart aufzuweisen hat und unter der planlosen Fülle lokaler und ein allgemeines Verständnis beschränkender Eigenschaften und Herkömmlichkeiten (welche das strenge dramatische Band immer etwas locker halten) einen gesunden, auf guter Tradition beruhenden, künstlerischen Körper verbirgt. Mit viel Erfahrung, nicht geringem Formensinn und reicher poetischer Phantasie, aber ohne litterarische Unsterblichkeitszwecke und jene Selbstverehrung und Einbildung, welche gegenwärtig so viele doktrinäre Litteratoren, die nach dem Rechenbuche fechten gelernt haben, auf das hohe Roß der Tragödie setzt und nach trügerischen Sternen jagen läßt, suchte der sorglose, aber auf sicheren Wegen einherschreitende Raimund lediglich einem erkannten, vielleicht ephemeren Bedürfnisse gerecht zu werden. Er löste seine Aufgabe so glücklich und mit so vielem künstlerischen Takt, mit so viel reicher, wirksamer Phantasie und heiterer Gewaltthätigkeit gegenüber der traditionellen Form, deren innerstes Wesen er wie wenige klar erfaßt hatte, daß sich die modernen Honoratioren der dramatischen Poesie, welche durch Partei- und Selbstwahl auf die leeren Sitze des deutschen Parnaß gekommen sind und deren Gedankentiefe und sublimes Gefühl, so wie es die Bretter betritt, gewöhnlich unbegreiflich kraftlos verschwimmt und versinkt, ungeniert ein Beispiel daran nehmen dürfen. Was würde ein Franzose der klassi-

schen Periode und Anhänger der Aristotelischen Einheiten, dieser ästhetischen Trinitätslehre, zu der merkwürdigen Art gesagt haben, mit welcher Raimund Zeit, Ort und Handlung lediglich als bis zum Exzeß bildsame Kunstmittel benutzt, denen er einen künstlerischen Selbstzweck nicht zugesteht, die er als indifferentes Rohmaterial nur nach dem vorgefaßten poetischen Zwecke formt, — wenn Voltaire schon vor dem barbarischen Shakespeare sich hinter seine pretieuse Urbanität verschanzen mußte, damit Vernunft und Verstand ihm nicht mit der wohlerkannten „rohen" Genialität des Briten zu fraternisieren anfangen und sich um ein Teil ihrer hoffähigen Tournure brächten?

Raimund und seinen Nachfolgern eignet ein absichtlich betonter, bei reichem Spiel der Gegensätze konsequent durchgeführter Parallelismus der Anlage, der zwar etwas äußerlicher Natur ist, aber gewöhnlich eine auf erhöhte Bühnenwirksamkeit abzielende Disposition stützt, welche nicht gestattet, daß von dem gesprochenen Worte dem Zuhörer irgend ein Teil, weil wirkungslos und aus der allgemeinen Spannung tretend, entschlüpfte, ein sonst herkömmlicher Übelstand, welchen gänzlich beseitigt zu haben sich keiner der modernen Dramatiker rühmen kann. Das Ethos in allen diesen Stücken wird auf sehr formale Weise durch ein besonderes fabula docet besorgt (zu dessen Konstruktion der Zuhörer gleichsam gezwungen wird), durch irgend eine wohlmeinende oberflächliche Moraldoktrin de dato Zauberflöte, die von vornherein auf jede Weltverbesserung verzichtet und nichts weiter ist, als eine Höflichkeitsformel, eine von Zeit zu Zeit nötig werdende, unterthänige Verbeugung der Wiener Lebenslust vor der strengen Mutter Moral, um ungestraft die Erlaubnis zum Weitertanzen zu erhalten.

Diese fromme Anstandsregel des Wiener Lustspiels steht schon bei Nestroy mit dem eigentlich wirkenden Inhalte der Stücke in jämmerlichem Kontrast, und das

liederliche Fleisch guckt unter der dicken, moralischen Schminke heiter und gutmütig lachend hervor und versichert uns, daß Nestroy nicht der Verfasser der Ostereier ist, wenn er auch die göttliche Vorsehung nicht minder preist und verherrlicht als jener. Bereits im Jahre 1859 hat Vischer über diesen sittlichen Verfall des Wiener Dramas seit Raimund ein großes Gezeter aufgeschlagen: zwar mit vollem Recht, aber natürlich, ohne etwas an der Sache zu ändern. „Zu ebener Erde und im ersten Stocke“ ist übrigens noch ein harmloses und unterhaltendes Stück, das mit Raimunds „Verschwender“ zwar die richtige, auf das dramatisch Darstellbare gerichtete Intention und die Behandlung der prinzipiellen Kunstmittel teilt, sonst aber an Adel und Schwung der Erfindung, strenger Logik in der Durchführung und vielem anderen weit hinter jenem zurückbleibt, abgesehen vom Stoffe, der, als an sich schon auf die Posse berechnet, mit dem Raimundschen nicht verglichen werden kann.

6.

Die „Walküre“ von Richard Wagner

(Neue Freie Presse)

I.

München, 24. Juni 1870

Die Hauptprobe der „Walküre“, welche mit einer Aufführung vollständig identisch war, fand soeben vor einem zahlreichen und gewählten Publikum statt und nahm, ohne (mit Ausnahme der Zwischenakte) eine Unterbrechung zu erleiden, mehr denn fünf Stunden in Anspruch. Der nicht geringe Applaus mochte mehr den Darstellenden als dem Componisten gelten; ja er mochte zum Teil sogar eine Demonstration für die Theaterleitung sein, welche diesmal ihr Bestes leistete, ohne von Wagner oder seiner nächsten Freundschaft direkt inspiriert zu sein.

Darf man aus Wagners Brief an Heinrich Esser*) schließen, so ist den eigentlichen Eingeweihten, die sich bis zu der Region „Catulle Mendès“**) durchgerungen haben, eine Anerkennung in Sachen der Aufführung, im Grunde genommen, untersagt. Doch war dieselbe, wie gesagt, gut, und die Regie hatte sich alle Mühe gegeben, einige Natürlichkeit in die extravagante scenische Phantasie des Componisten zu bringen; aber man konnte sich nicht erwärmen an dieser Willkür des Wunderbaren, das auf so unvermittelte Weise mit menschlicher Schwäche durchsetzt ist. Die Besetzung mit nur einheimischen Kräften schien

---

*) Componist und Kapellmeister, geb. 15. Juli 1818 in Mannheim, gest. 3. Juni 1872 in Salzburg. Von 1857 bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1869 war E. Direktor der Wiener Hofoper. A. d. H.

**) Französischer Dichter und Publizist, der mit seiner Gattin Judith Gautier zu den ersten Wagnerianern in Frankreich gehörte. A. d. H.

vollständig ausreichend, wenn man bedachte, daß überhaupt jene Wucht der Erscheinung und der Stimme selten wird gefunden werden, mit welchen solch reckenhafte Gestalten ohne einen Abfall der erwarteten Illusion zur Darstellung gebracht werden können. Es hat immer etwas Mißliches, wenn eine breitgeschürzte, mit störend reichem Haarwuchse ausgestattete Walküre ihren eruptiven Leidenschaften, welche, wenn man dem Orchester glauben darf, wie eine Elementargewalt hervorbrechen, mit einer modernen, dünnklingenden Frauenstimme Ausdruck leiht. Wenn diese Oper in München nicht auf die Dauer interessiert (vom Gefallen dürfte überhaupt weniger die Rede sein), so liegt die Schuld gewiß weder an der Kapelle, noch an der Regie, noch an den mitwirkenden Künstlern, noch an der Leitung des Ganzen, sondern an dem Werke selbst. Viel besser hätten es die berufensten Wagnerapostel auch nicht auf die Beine gebracht.

Die Musik bot für solche, welche Wagner überhaupt schon kennen, nichts wesentlich Neues und erinnerte in der Hauptsache auffallend an „Tristan", mit welchem die Oper auch in vielen Situationen verwandt ist. Dieselben ungesunden, undefinierbaren Liebschaften, welche gerne in sogenannte stumme Scenen ausarten, in denen das Liebespaar in visionär verzücktes gegenseitiges Anstaunen gebannt ist und das kommentierende Orchester in eine unbegreifliche Exaltation gerät, spielen auch in dieser Oper eine hervorragende Rolle. Alle Gestalten sind mit einer merkwürdigen Energie von außen her auf eine sehr hörbare und naheliegende Weise charakterisiert, nicht aber von innen heraus empfunden und mit menschlicher Wahrheit ausgestattet und lebensfähig gemacht. Es sind wesenlose Schemen, deren Leidenschaften man nicht begreift, welche nie den hinter ihnen stehenden herrischen, reflektierenden Willen des Komponisten vergessen machen, der sie zu dieser und jener Ungeheuerlichkeit aufbläht.

Gewiß lebt in diesen Werken ein eigensinniges, aber

nicht ungetrübtes Künstlernaturell, ein nur auf das Große gerichteter Wille und ein seltener künstlerischer Ernst; aber die bedenkliche Confusion, in welche bei Wagner die erkannten Kunstbedingungen geraten sind, zeigen uns, wie sehr in ihm der originelle Mensch den originalen Künstler überwiegt. Viel richtige Detailerkenntnis erliegt hier falschen, einseitig konstruierten generellen Prinzipien, so daß der merkwürdige Fall eintritt, daß bei aller dramatischen Intention des Einzelnen das Ganze doch nicht dramatisch wirkt und eine wirklich unanalysierbare Mischung von Spannung und Langeweile entsteht. Auch in der „Walküre" finden sich Einzelheiten von hoher Schönheit, merkwürdige Harmonie- und Instrumental-Combinationen, welche, wenn auch durchaus unter dem sehr begrenzten Wagnerschen Sehwinkel gelegen, so doch den Beruf und die Eigenart ihres Schöpfers genugsam kennzeichnen; an eigentlicher Erfindung aber ist diese Oper so arm wie die übrigen. Die stehenden Motive, die sich nie zu einem Thema gestalten und den Personen bei jeder Gelegenheit wie Spruchzettel aus dem Munde hängen, fehlen auch hier nicht; doch scheinen sie diesmal, wenn man nach einmaligem Anhören schließen darf, weniger aufdringlich zu sein, obwohl die Instrumente im Orchester mit denselben wacker Ball spielen. Im übrigen dieselben endlosen Erzählungen als prosaische Nederecitative auf dem unruhigen, bald strebenden, bald zurücksinkenden, verlöschenden und traumhaft nach aus der Bahn gegangenen Gesetzen planlos webenden Orchesterhintergrunde; dasselbe Suchen und Tasten nach einem naheliegenden und nie erreichten Ziele, nach Ruhe, Abschluß und Bedeutsamkeit, die sich aus dem chaotischen Wirrsal fortwährend zu entwickeln scheinen und doch nie zu stande kommen; dieselbe berauschende Musikspinnerei mit den ewig hervorquellenden süßen Tönen und Ansätzen, welche auftauchen wie Luftblasen in regel- und ruhelosem Wellenschlage eines unabsehbaren Oceans; dieselbe polyphone Ge-

sprächigkeit der Instrumente, welche das Ohr nicht mehr unterscheidend auffassen kann.

Jeder Akt ist eine Nummer, eine endlose Periode ohne Interpunktionen. Die Melodienbildung, wenn man von einer solchen sprechen darf, ist im kleinen das Bild des großen Ganzen. Ein geschlossener Passus beginnt gewöhnlich mit einem hübschen Ansatz und bahnt sich dann, das Ohr in jeglicher Erwartung täuschend, meist leidenschaftlich einen labyrinthischen Weg, sehr geistreich, aber voll Eigensinnigkeit, die wie Willkür erscheinen möchte, wenn man nicht ein besonderes suchendes Kunstnaturell auch als berechtigt anerkennen wollte. Eine intensive, oft feine Empfindung ist hier in eine Form gekleidet, welche uns zwar sehr gefallen mag, die wir uns im Augenblick des Hörens auch nicht anders wünschen, deren konkrete Notwendigkeit wir aber nicht einsehen. Das Gefühl, daß es „der einzige Weg durch die einzige Bahn" sei, haben wir nicht. Wir fühlen die Richtigkeit der Empfindung ohne die logische Gewalt der bildnerischen Erscheinung, welche dogmatisch auftreten und ohne einen Zweifel aufkommen zu lassen, uns zum Glauben zwingen sollte, die uns alle weiteren Möglichkeiten der formalen Gestaltung vergessen ließe. Im Gegenteil haben wir hier immer die Empfindung eines unausgemessenen unredlichen Reiches der Töne, welches Milliarden möglicher Combinationen birgt, von denen uns einige schnell herausgegriffene Proben gegeben werden.

Doch wir wollen nicht Ästethik treiben, sondern wieder zu unserer Oper zurückkehren. Der dritte Akt der „Walküre" leistet das Äußerste in lärmender Musik oder musikalischem Lärm. Diese fortgesetzte Ohrenbetäubung ist wirklich befremdend, und das Orchester, vor welchem die mundöffnenden Sänger zu „brüllenden Nachtigallen" herabsinken, ist in unglaublicher Weise angestrengt. Die gesanglichen Partien sind natürlich ohne Rücksicht auf Menschenmöglichkeit gesetzt,

im Orchester die Blech- und Holzblasinstrumente gewöhnlich mit den tonangebenden Stimmen belegt, und die Streichinstrumente hauptsächlich zu großartigen Massenübungen in sehr extremen Lagen benützt.

Für heute genug. Ich werde jetzt den allitterierenden Schmerz, den chromatischen Liebesjammer, die springenden E-Saiten und vieles andere vergessen, den Brief siegeln und expedieren, und den wohlverdienten Schlaf des Gerechten antreten.

II.

München, anfangs Juli 1870

Die ersten Aufführungen der „Walküre" haben nun unter sehr großem Beifall, der hauptsächlich nach dem ersten Akte ein ungeteilter war, stattgefunden und gestatten ein eingehenderes Urteil. Die flüchtigen, nach der Hauptprobe niedergeschriebenen Bemerkungen mögen denn auch in folgenden Sätzen eine nachträgliche Ergänzung finden.

Den Text setze ich als bekannt voraus; er ist wie alle Wagnerschen Texte ganz ohne dramatische Spannung, hat keine Massengliederung, keinen Bau der Form im großen, also keine wirksamen Gegensätze, sondern nur einen Verlauf. Und dieser entspringt eben dem Willen des Dichters und hat keinen inneren Impuls. Die psychologische Motivierung ist gequält und unwahr, die seelische Basis der Situationen ungesund und ungemütlich. In der Erfindung sind die meisten bedeutsamen Wendepunkte leider zu sehr „erfunden". Auf dem Theater ist eben alles möglich: da herrscht kein anderes Kausalitätsgesetz, als das vom Dichter schwarz auf weiß diktierte. Aber wie in allen Wagnerischen Opern, so waltet auch in dieser viel Phantasie, eine reiche, ungemäßigte, schweifende Phantasie, die eben zu sehr eine Kraft für sich ist, losgelöst von der Empfindungsbahn allgemein gültiger Menschlichkeit, als daß ein gesunder, normaler Intellekt von ihr angemutet werden könnte. Es ist eine Phantasie kalt wie das Nordlicht, interessanter für die Medizin als von Belang für die Kunst; und gewiß hat die unbewußte Hälfte in Wagners Natur ihn an diese Stoffe der nordischen Mythe geleitet, die unserer Brust entfremdet und ein Spiel der abstrakten Einbildungskraft geworden sind.

An diesem Texte nun wickelt sich die nervöse Musik in qualvoller Ruhelosigkeit ab. Es ist ein ewiges Werden, das sich fortwährend auf der Höhe des Momentes hält und

nie ausströmt in breiter angelegte zuständliche Situationen, das bei der fast parallelen Führung der Charaktere nie den Durchgang nimmt durch kombiniertere Netzpunkte der Handlung. Also fast immer Dialog. Diese Langeweile ist bekanntlich die direkte Folge der von Wagner aufgestellten Prinzipien der Oper. Die Anerkennung dieser Prinzipien ist auch bei Feinden seiner Musik nicht selten, so daß wir es uns nicht versagen können, einige wenige Worte darüber zu verlieren.

Wenn man in früheren Tagen eine Oper schrieb, so wünschte man an einem klaren, menschlich verständlichen, in sich organischen Vorgange, der zu einer Reihe von Zuständen mit endlichem Abschlusse leiten, also intellektuell richtig und dramatisch zugleich sein sollte, als auf einer breiten und reichen Basis die Kunst der Musik zu üben. Man wünschte ein Libretto, das im geordneten Gefüge eines möglichst bildlich wirkenden Vorganges zeitweise den dramatischen Verlauf zu kombinierten Situationen verdichtete, deren seelischen, reich verflochtenen Inhalt die Musik durch zwei-, drei- und mehrstimmige Sätze, sowie durch geteilten und ganzen Chor auszudrücken im stande war.

Der Textdichter mußte ganz in diesen gegebenen Formen denken, mit diesen Formen gestalten, weil sie das ihm von der Kunst der Musik angewiesene Bildungsmaterial waren; er mußte in und mit derselben dramatisch sein. Die tiefliegenden Gesetze des Dramatischen nahm er dabei eben daher, woher die Poesie sie nimmt und nicht von dieser. Unbewußt wirkende, also unfehlbare und unangreifbare Gesetze im Wesen der Musik schufen sich diese äußere Gestalt der Oper, an welcher diese Kunst in ihrem ganzen Umfange in Erscheinung treten kann; und niemals hat der einsichtsvolle Verstand die Oper mit dem Drama verwechselt, weil sie dessen äußere Form im allgemeinen teilt, oder ihr zugemutet, daß sie sich von einer anderen Kunst die genauere

Form bestimmen lassen müsse, als von derjenigen, von welcher sie herstammt und für die sie allein entsteht. Daß alles geschichtlich Gewordene der Ausartung und Überwucherung an seiner Peripherie fähig ist, ja derselben von Zeit zu Zeit anheimfallen muß, ist ein Gesetz jeder Entwicklung, fand und findet nicht nur bei der Oper, sondern auch beim Drama, sowie in jeder anderen Kunst statt und berührt den positiven Kern einer historisch aus gegebenen Faktoren unbewußt angewachsenen, geistdurchdrungenen Form gar nicht. Der beschränkte Verstand des Subjekts kann sich nicht an die Stelle der Vernunft in der Geschichte setzen, ohne im Laufe der Zeiten, wenn die Beleuchtung gewechselt hat, sich auf einmal am Katzentischchen zu finden. Er wird den Punkt außerhalb der Geschichte nicht entdecken, wo er dieselbe aus den Angeln heben kann, denn er lebt in ihr.

Wagners Ideen sind nicht reformatorische und heilsame wie diejenigen Glucks, sondern revolutionäre. Es ist aber seine Revolution nicht das einem ganzen Zeitalter angehörige Reagieren gegen Ausartung und Verfall eines sonst gesund angelegten Körpers, oder ein Streben nach notwendiger Weiterentwicklung, sondern ein nur in ihm lebendes Umsturzgelüste, das Produkt einer vereinzelten reflektierenden Gehirnkraft, die, unter dem Drucke einer verkehrten untypischen Individualität stehend, eine nur dieser adäquate Kunstform als normal und maßgebend hinstellen möchte. Wir sehen nicht ein, warum wir gerade aus Wagners eigensinniger, quälerischer Natur, die an sich schon zu ungesund ist, um einen allgemein gültigen Charakter zu haben, warum wir gerade aus seiner, von der Reflexion zerfressenen Produktion maßgebende Kunsttheorien abstrahieren, warum wir die Regeln aus den Ausnahmen konstruieren sollten? Seine Theorien sind ganz ausschließender Natur; sie führen die unabweisbare Konsequenz mit sich, daß alles vor ihm auf dem Gebiete der Oper Produzierte verfehlte Versuche waren, und daß er erst

die richtige Form der Oper gefunden habe. Was Wagner schafft, sind gesungene Dramen, die in ihrer innersten Wesenheit von der herkömmlichen Oper verschieden sind, mit derselben in keinem begrifflichen, sondern nur noch in einem historischen Zusammenhange stehen. In dem „gesungenen Drama“ kann aber (und dies ist ein Schluß, der aus dem Begriff mit unerbittlicher Logik hervorgeht) die Musik nur das Vehikel, nicht das gebietende formsetzende Element, nur das Bestimmte, nicht das Bestimmende sein. Die künstlerische Wirkung der gestaltgewordenen Erfindung kann hier nur durch das Drama bedingt, und muß im Grunde unabhängig von der Musik sein. Wenn aber dann das Drama schlecht, vielleicht sehr schlecht ist, und mit undramatischen, nur novellistischen Motiven und Effekten zusammengearbeitet sich in wirkungslosen Seelenprozessen abwickelt, wo bleibt da die ewig gültige Kunst, welche an dieser Form in reale Erscheinung treten wollte, wo bleibt da der erfrischende Kunstgenuß für den erwartungsvollen Zuhörer, wenn derselbe auch von der Unnatur, die schon im Begriffe des musikalischen Dramas liegt, absehen könnte?

Nach dieser kurzen Abschweifung, die mir nötig schien, will ich zu meinem Gegenstande, zur Musik in der „Walküre“, zurückkehren. Da dieselbe selten von dem bekannten gereizten Klangkolorit abweicht und herkömmlicherweise arm ist an eigentlicher (melodischer) Erfindung, so verläuft sie auch im wesentlichen monoton, ohne rechte Unterscheidbarkeit der einzelnen Teile unter sich. Geistig lebendig ist sie jedoch immer; denn Wagners eminentes Combinationstalent für Instrumentierung und Harmonie zeigt sich auch hier wieder in fortwährend angespannter Thätigkeit. Was ihm an melodiebildender Gestaltungskraft abgeht, sucht er durch ein geistreiches Spiel einer in infinitum sich fortgliedernden Modulation zu ersetzen, und durch verschwenderischen Aufwand von Kunstmitteln, die an Masse weit über dem Zweck stehen

und deswegen von demselben nicht geistig aufgezehrt sein können, sowie durch äußerste, bis jetzt unerhörte Kompliziertheit der Behandlung seine Leistung wenigstens nach der mathematischen Seite hin zu erhöhen. Eine große Anzahl harmonischer Wendungen und größerer Tonflächen, die für Wagner charakteristisch sind, Verschiebungen und Steigerungen, die er regelmäßig anwendet (in was allem entschieden der Sinn für Excentricität und Ungewöhnlichkeit prädominiert), sowie die meisten seiner gesuchten Instrumental-Combinationen, die auch durchgängig einem überreizten Geschmacke entspringen, finden sich vereinzelt und als äußerste, sparsame Würze in Werken Webers, Marschners, Mendelssohns. Wagner hat diese, für einen halbwegs reaktionären Musikus damaliger Zeit schon problematischen Raritäten ausgehoben, gepflegt, erweitert, vermehrt und in durchgehends scenischer Behandlung, welche mit seinem ganzen Prinzipe enge zusammenhängt, zu einer ausschließlichen Grundlage für seine Musik gestaltet, als habe er diese nur für Nervenkranke zu schreiben und solche, die es werden wollen. Dabei ist sie nicht unmittelbar produziert, sondern immer, wenn auch geistvoll, reflektiert und mit viel Sinn für Großartigkeit und bedeutender Kenntnis des äußeren Effektes dargestellt. Hiermit hängt die Thatsache zusammen, daß ihm manchmal die Fühlung für das musikalisch Ausdrückbare abgeht, daß er nicht nur Konflikte und viele Einzelheiten ohne wirklich musikalischen Empfindungsverlauf konstruiert, sondern auch noch historisch und gegenständlich konkret zu färben sucht, ein Verfahren, dessen allgemeines Verständnis nur durch eine Fiktion ermöglicht wäre, zu welcher man den Zuhörer nicht zwingen kann. Da die Berechnung die Ursprünglichkeit der Schöpfung überwiegt, so kann auch der Zuhörer nicht ohne Reflexion mit dieser Musik zurecht kommen, und weil sie wenig schöpferische Kraft enthält, so gestaltet sie auch nicht, sondern charakterisiert nur, tritt an alles von außen heran

und übt ihre lediglich deskriptive Natur an dem Vorwurfe. Selbst Wagners Phantasie geht keine Verbindung mit dem Vorzustellenden ein, sondern schwebt mit malendem Auge darüber weg.

Da ich so viel Ablehnendes über Wagner schreiben mußte, komme ich absichtlich mit dem Guten zuletzt. Seine Kunst hat auch eine bedeutende positive Seite, ein angeborenes und ausgebautes geistiges Eigentum, welches von dem erworbenen Können wohl zu trennen ist und auch in der „Walküre" wieder seinem ganzen Umfange nach zum Vorschein kam.

Er hat mit diesen intuitiven Elementen seiner Eigenart den musikalischen Gesichtskreis entschieden erweitert, sich seinen positiven Platz in der Geschichte errungen und muß notwendig die zukünftige Musikproduktion beeinflussen. Diese seine leiblichen und nicht adoptierten Kinder sind: seine Dynamik, seine rhythmischen Erfindungen und sein Vortrag (in Harmonie und Instrumentierung), wenn ich diese etwas kühne Bezeichnung im selben Sinne brauchen darf, in welchem sie bei der Malerei üblich ist. Und bei dem Tonmaler Wagner dürfte dies nicht ganz unpassend sein. Diese drei Eigenschaften bestimmen trotz der Masse des Angenommenen und bloß verbreiterten und Übertriebenen, womit seine Musik angefüllt ist, doch deren prägnanten Charakter. Um ihre rein bildnerische Natur zu erkennen, muß man sie trennen von der Grundlage, auf welcher sie entstehen, d. h. von der Wagnerschen Reflexion und seiner krankhaften Empfindung, und muß sie als reine Formen in Hinsicht auf ihre Neuheit und ihren künstlerischen Wert prüfen. Und hier halten sie stand. Weil aber die Geschichte sie einmal mit weniger analytischem Sinne und nur im Zusammenhange mit anderen musikalischen Bildungselementen betrachten wird, so wird sie in Wagner auch mehr den großen Lehrer als den schöpferischen Künstler verzeichnen; und das wird für

eine solch kritische und spekulierende Natur auch ganz am Platze sein.

Seine Dynamik und Rhythmik sind schwer zu trennen, denn sie sind bei ihm verwandte und verwachsene Qualitäten und entspringen der gleichen künstlerischen Intention. Originalität und Fruchtbarkeit der Erfindung weist zumeist seine Dynamik auf, mit der er eine ausdrucksvolle Charakteristik handhabt, und die eine merkwürdige Willenskraft und Zügigkeit auszeichnet. Seine rhythmischen Figuren sind durchaus von aufstrebendem Charakter und haben etwas wesentlich Zeichnerisches in der Bewegung. Scheinbar giebt es viele solcher Motive von konkreter Eigentümlichkeit in seinen Werken; doch bei näherem Betrachten sind die meisten nur Versionen einer beschränkten Zahl von Urtypen, deren einmal gemachte Erfindung der Componist immer wieder ausbeutet. Er weiß mit Rhythmik und Dynamik eine eigene, großartig malende Poesie zum Ausdruck zu bringen, die wie Wind und Wolkenzug gemahnt. Überhaupt ist er ein Belauscher der elementaren Gewalten, deren Laute er nachzuahmen, deren ganze Erscheinung er in musikalische Bewegung umzusetzen sucht. Dabei strebt er aber weniger danach, ein musikalisches Analogon zu finden, wie es Beethoven und Weber gethan; denn dazu würde mehr absolute Erfindung, mehr plastischer Sinn gehören, als er besitzt — sondern er begnügt sich mit einer ziemlich realistischen Imitation und wendet seine bedeutende geistige Kraft auf die Methode, d. h. auf die Erfindung eines entsprechenden rhythmischen dynamischen Prinzips und auf die Behandlung des Bildungsmaterials. Der Ritt der Walküren ist hierfür ein besonders bezeichnendes Beispiel. Was schließlich seine obenerwähnte Methode des Malens anbelangt, so meine ich damit folgendes: Er hat ein merkwürdiges Vergnügen an Polyphonie und kontrapunktischen Exerzitien, welche übrigens selten zu einer weitergehenden Durchführung gelangen. Durch die maßlos breite Basis der von

ihm regelmäßig verwendeten Mittel stehen ihm immer Stimmen zur Verfügung, die er nach Belieben herausgreift und zu allerhand kleinen Wendungen und Einfällen benutzt. Ganz kurze Phrasen, welche etwas überraschend Kontrastierendes, sei es in Harmonie oder im instrumentalen Klange, etwas pikant Sensibles, Vornehmes an sich haben, malt er mit bequemer Hand, ja mit innerlicher Selbstgenügsamkeit als Farben und Lichter, oft in kontrapunktischer Gegenbewegung, in die fortlaufende Tonmasse, macht diese auf solche Weise lebendig und ersetzt die Monotonie des Ganzen durch geistreich modulierendes Detail.

Die „Walküre“ bietet eine reiche Auswahl der hier erörterten guten und selbständigen Seiten in Wagners Musik. Auf die Erzählung Sieglindes (im ersten Akte) von der merkwürdigen Begebenheit bei Hundings Hochzeit, den großartigen Schluß von Frickas Partie und die Erscheinung der Walküre als Todverkünderin, wohl der musikalische Glanzpunkt der Oper (im 2. Akte), möchte ich hier besonders hingewiesen haben. Am wohlthuendsten aber, weil am reinsten, treten Wagners Vorzüge in seinen Introduktionen auf, denen gewöhnlich eine bestimmte Bewegungsmethode als durchgeführtes Prinzip unterlegt ist, so daß das Ohr, welchem sonst im Verlaufe der Musik nie ein Ruhepunkt gegönnt wird, eben in der Erkenntnis des leitenden Prinzips Basis und Ausgangspunkt eines nicht geringen künstlerischen Genusses findet. Die originelle Introduktion zur „Walküre“ ist hierfür ein treffliches Beispiel; nicht minder die zum „Rheingold“, zu den dritten Akten des „Tristan“ und der „Meistersinger“.

Es ist hier wohl an der Stelle, noch einen Hauptpunkt kurz zu berühren. Man sieht an Wagners Operntheorie, wie sehr in ihm der künstlerische Erguß von den Resultaten einer reflektierenden und über Kunstformen spekulierenden Erkenntnis beeinträchtigt und zur Unnatur vergewaltigt

wird. Dem nämlichen Überwiegen des Verstandesmenschen in Wagner, einer ähnlichen falschen und eigensinnig durchgeführten Konsequenz fällt wohl auch die notwendige Ruhe des musikalischen Eindruckes zum Opfer. Seine Musik ist bekanntlich ohne eigentliche, das Ohr befriedigende Schlüsse und Ruhepunkte, hält in einer nervösen Anspannung und Aufregung und verläuft, rastlos suchend bis zu Ende, ohne dem erwartenden, ruhebedürftigen Ohr Genugthuung gethan zu haben. Zum Teil mag dieser Mangel an Kunstgefühl mit seiner unruhigen Natur, zum Teil mit seinen Ideen vom fortgesetzten Festhalten des dramatischen Momentes zusammenhängen; es möchte jedoch noch ein anderer Gedanke zu Grunde liegen. Das Gehör ist zwar eine imponderable Kraft, nur ein Unterhändler des Geistes, aber gleich dem Körper ist es einem Trägheitsgesetz, einem Gesetze der Schwere unterworfen, dem man Rechnung tragen muß, dem die Kunst als einem Gesetze immer Rechnung getragen hat. Gäbe es dasselbe nicht, so könnte das Gehör auch die Konsonanz nicht von der Dissonanz, Neigung und Fall der geschlossenen Melodie nicht von der bloßen Entwicklung eines musikalischen Gedankens unterscheiden; es gäbe überhaupt keine Musik. Demnach darf es auch nicht verleugnet werden. Wagner müßte erkannt haben, daß alle großen Meister dieses Gesetz der Trägheit des Gehörs, welches so leicht zu gedankenlosem, mechanischen Schaffen verlockt, in instinktiver Reaktion gegen die Banalität eines bequemen Tonfalls, gegen gehaltlosen Wohlklang und Abschluß hartnäckig bekämpfen und an demselben ihre individuelle Zwingkraft erproben; er möchte bemerken, daß die Originalität, die Neuheit eines Meisters großenteils darauf beruht, daß er alle schon fertigen, überkommenen und längst zurechtgelegten Formeln verschmäht und durch selbstgeschaffene zu ersetzen sucht. Aber während jene Meister immer in der Bahn des physischen Bedürfnisses bleiben, den Boden, von dem sie sich erheben, nie aus den

Augen verlieren, dem Gesetze immer Rechnung tragen, geht Wagner in der Potenzierung jener guten Eigenschaft, in ängstlicher Vermeidung alles Dagewesenen, zur vollständigen Leugnung des Trägheitsgesetzes über und sucht dem Zwange desselben auf alle möglichen Weisen, mit Trugschlüssen, ungelösten Dissonanzen, unharmonischen Verwechslungen, gewissen Accordfolgen, chromatischen Steigerungen, ungeahnten harmonischen Wendungen und durch andere Dinge mehr zu entschlüpfen. Daher die fortwährende Täuschung, daher die Qual des Hörens.

Hiermit schließe ich meine Bemerkungen. Ich kann nur wünschen, daß die Deutlichkeit nicht unter der konzentrierten Form, in welcher ich sie zu geben genötigt bin, gelitten hat. Mögen jene das Endergebnis daraus ziehen und Wagners Stellung fixieren, welche die hierfür nötige Goldwage besitzen.

7.

Pietro da Messina

(Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1874, Nr. 51)

In der „Allgemeinen Zeitung" vom Montag den 16. ds. bespricht Herr Roßmann die neueste Erwerbung der Dresdener Galerie, das dem Antonello da Messina zugeschriebene Bild des hl. Sebastian, welches auf der mit dem ersten kunsthistorischen Congreß in Wien verbundenen Leihausstellung erworben wurde und dort der Gegenstand lebhafter Controversen gewesen war. Von Herrn Morelli aus Bergamo wurde die Tafel für einen bis daher unbekannt gebliebenen Pietro da Messina in Anspruch genommen, wobei Morelli sich auf zwei ihm bekannte „Petrus Messaneus" bezeichnete Bilder stützte. Dr. Eisenmann hat in seinem ausführlichen Referat über die Wiener retrospektive Ausstellung in der Zeitschrift für bildende Kunst unter anderem auch diese Ansicht Morellis wiedergegeben, jedoch nicht als seine eigene, wie Herr Roßmann fälschlich verstanden zu haben scheint.

Dieser sucht nun den neuen Malernamen wieder aus der Kunstgeschichte zu streichen, indem er die ihm auf einer Photographie vorliegende Inschrift aus dem Irrtum eines späteren Fälschers erklären möchte. Er übersieht dabei, daß hier zwei voneinander unabhängige Bilder ganz die gleiche Inschrift tragen, daß Inschriften herkömmlicherweise auf bekannte und bedeutende, nicht auf rein erfundene, Namen gefälscht werden, und daß die Abweichung Messameus statt Messaneus, wenn überhaupt vorhanden, in der schwankenden Schreibweise jener Zeit Analogien nach Hunderten hat. Sieht man auch ganz ab von der an den Originalien selbst angestellten Untersuchung Morellis, in welchem die Kunstwissenschaft einen ihrer berufensten Kenner verehrt, so bleibt doch kein Grund übrig, an der Echtheit der Inschriften und der Existenz des Malers Pietro zu zweifeln.

Nun kommt aber der wichtige Umstand hinzu, daß wirklich ein Messinesischer Maler zugleich mit Antonello in Venedig und sogar an denselben Aufgaben thätig war. Für S. Giuliano malte Antonello einen Altarflügel mit dem hl. Christophor, während ein Pino da Messina die korrespondierende Tafel mit einem hl. Sebastian schmückte. Die Mitte bildete eine Skulptur, der hl. Rochus (Sansovino, Venez. descritt. ed. Mart. p. 126: Ed Antonello da Messinna, che fu il primo inventore della pitture ad olio, fece S. Christoforo, e Pino da Messina il S. Sebastiano, a'lati di S. Rocco fatto di rilievo.) Crowe und Cavalcaselle vermuten von diesem Pino: — — he may have been Antonello's journeyman; and we may burden him with the power productions of Antonello's shop. (Hist. of paint. in Nonth Italy II p. 115). Durch Morellis Mitteilung nun werden der Notiz Sansovinos von einem Messinesischen Maler in Venedig zwei Bilder gegenübergestellt, welche gleichfalls einen solchen zum Urheber haben. Von dem einen fehlt uns der Vorname, von dem andern ein Zuname. Beide hängen mit Antonello zusammen. Was liegt näher als die Hypothese, daß man es hier nur mit einer Person, einem Pietro Pino da Messina, zu thun habe? Diese plausible Combination, welche den gegenwärtigen Stand der Frage darstellt, rührt von Cavalcaselle her, welcher in die Richtigkeit der Morellischen Lesung keinen Zweifel setzt, und ist seitdem von allen, die damit bekannt geworden sind, angenommen. Ja, sanguinische Kunsthistoriker, welche nicht höher als Morelli schwören (und es giebt solche), könnten jetzt in der neuen ebenso interessanten als kostspieligen Dresdener Erwerbung gleich den Sebastian von S. Giuliano erkennen. Doch hier wird wohl Crowes und Cavalcaselles Bestimmung, von deren Autorität sich die Dresdener Galerieverwaltung diesmal in unerwarteter und sehr rühmenswerter Weise leiten ließ, vorläufig bestehen bleiben.

8.

H. P. Sturz

(1879 oder 1880)

(Helferich Peter Sturz, nebst einer Abhandlung über die schleswigschen Litteraturbriefe mit Benützung handschriftlicher Quellen, von Dr. Max Koch, München, Kaiser 1879)

„Lieber Jünger! Wenn dich eine Laune des Volkes auf irgend einem Jahrmarkt für den Wundermann ausruft, erhebe dich dessen nur wenig. Mag sein, daß du heute deine Tinktur für gediegenes Gold austropfest, wird aber nicht immerhin dauern, denn das Volk kommt und geht, wie Ebbe und Flut ...... Dein Vaterland teilt oft verschwenderisch genug sein Eichenlaub aus, nimmt es aber zurück, wenn es näher beäugt und entkleidet hat die vornehm aufgestutzte Trivialität ...... Nachruhm ist ein blind geworfenes Los, das aus der Schale des Schicksals nicht immer auf den Würdigsten fällt ......“ Es ist, als ob der Autor dieses Ergusses, ein Freund Garricks und Lessings, einer der tüchtigsten Prosaisten des vorigen Jahrhunderts, in prophetischem Gemüte sein eigenes Schicksal in solchen Worten geschildert hätte; Sturz ist heutzutage einer der am wenigsten gekannten und genannten Schriftsteller der vorklassischen Periode, obgleich sein Leben und Wirken ein anderes Geschick verdient hätten. Nach Absolvierung akademischer Studien trat Sturz in die Dienste verschiedener Gönner und Höfe, bis er endlich im dänischen Departement des Auswärtigen festen Anhalt gewann. Als Legationsrat begleitete er den König von Dänemark auf seiner Reise nach Frankreich und England, die ihm in seiner ausgezeichneten Stellung reichliche und reichlich erwünschte Gelegenheit bot, mit den namhaftesten Künstlern und Persönlichkeiten beider Länder Beziehungen anzuknüpfen. Die Pariser Philosophen im Salon der Madame Geoffrin

traten ihm nahe, wie Garrick und Johnson. In den prächtigen „Briefen eines Reisenden“ ist der Niederschlag dieser Zeiten zu finden, allein Sturz wollte nie ausschließlich Schriftsteller von Beruf sein. Eine schöne und glänzend bezahlte Stellung im General-Postdirektorium zu Kopenhagen schien seine Zukunft zu sichern. Da ereignete sich die Katastrophe Struensees, in welche Sturz unschuldig verstrickt wurde. Er hatte gedacht, eine glückliche Ehe zu schließen, da wurde er verhaftet und erhielt erst nach langen, bangen Monaten der Haft gleichzeitig mit seiner Freiheit auch die Verwarnung, „nun nicht durch Wort oder Schrift Veranlassung zu größerem Verdachte zu geben, da er sonst zu weiterer Untersuchung gezogen würde und des Königs endlicher Ungnade gewärtig sein müßte ......“. Der Gram über dieses Erlebnis zehrte an Sturz' Leben; er, der als Weltmann und Kunstfreund das bewegte Londoner und Pariser Treiben mit vollen Zügen genossen und in Kopenhagen einen seinen Gaben und Neigungen gemäßen Wirkungskreis gefunden, mußte sich mit einem Male von seiner Braut trennen und ein unstetes, heimatloses Umherwandern in kleinen, drückenden, unsicheren Verhältnissen durchmachen, bis man 1773 in Kopenhagen endlich wieder seiner gedachte und ihn als Regierungsassessor in Oldenburg anstellte, „das vom dänischen Hofe stets als eine Art Sibirien für in Ungnade gefallene Beamte betrachtet und benützt wurde.“ Umsonst versuchte er, sich neuerdings in einen größeren Wirkungskreis aufzuschwingen, umsonst bestrebte er sich, nach Rußland empfohlen zu werden, er kränkelte. „Der Zustand des armen Sturz geht mir durch die Seele“ — schrieb Stolberg am 12. November 1779. Es war Sturz' Todestag. Er starb unterwegs in Bremen, im Hause eines Freundes. „Ein ganz verschuldeter Vermögenszustand, ein dreijähriges, hilfloses Kind und eine junge Witwe, die dem Vernehmen nach seit drei Monaten ein anderes unter ihrem Herzen trägt — welch ein Ge-

mälde!" So ruft Stolberg, schmerzlich bewegt, nach dem Hinscheiden unseres Sturz. Und zu der Klage über das zerstörte Lebensglück gesellt sich die Gewißheit, daß mit dem Frühverblichenen ein originaler Denker geschieden, der sein Bestes nicht mehr sagen durfte. So erscheint der Mann wahrer Teilnahme, der Litterator einer erneuten Prüfung seiner Schriften nicht unwert. Dr. Koch, ein Schüler des bekannten Goetheforschers Michael Bernays in München, dem das in der Aufschrift genannte Buch auch gewidmet ist, versucht nun, „in Sturz' Lebensabriß zugleich einen Beitrag zur geschichtlichen Litteratur-Entwicklung im 18. Jahrhundert zu geben." Wir hätten das Thema lieber enger umgrenzt. Episodisten soll man keine Hauptrollen anvertrauen, und eine über dritthalbhundert Oktavseiten starke Biographie eines Mannes, dessen gesammelte Schriften kaum viel mehr austragen, greift gewiß über das Normalmaß ähnlicher Studien hinaus. Ein David Strauß stellt seinen Ulrich von Hutten in das Centrum eines figurenreichen Historienbildes, indes er mit weisem Takte von Brockes u. s. w. nur Porträts in engem Rahmen entwirft. Freilich ist Selbstbeschränkung Meistergeheimnis, und man darf mit dem individuellen Übereifer eines jugendlichen Biographen nicht allzu streng rechten, wenn häufig an Stelle ruhig fortschreitender historischer Darstellung subjektive Liebhabereien und breite Exkurse sich vordrängen. Parallelen mit gleichzeitigen ebenbürtigen Prosaisten sind nicht in erschöpfender Weise gezogen, die Stoffmassen nicht mit ruhig ordnender Hand abgegliedert. Gleichwohl wird kein Liebhaber des 18. Jahrhunderts dem Verfasser für seine gewissenhaften, mühevollen Forschungen seinen Dank versagen; einzelne Partien (insbesondere der Abschnitt über die schleswigschen Litteraturbriefe) sind tüchtige Untersuchungen von bleibendem Werte. Das Material ist umsichtig gesammelt und benützt; unerwähnt blieben nur interessante, für Sturz' Charakteristik wesentliche Briefe in Garricks Korrespondenz und eine holländische Übersetzung seiner „Julie".

9.

Spanische Bilder auf der internationalen Kunstausstellung 1883

(Süddeutsche Presse, 9. August 1883)

Die spanische Ausstellung ist eine der interessantesten und besten und übertrifft weit die der Italiener, obwohl sie mit derselben im Grunde genommen eines Schlages ist. Viel Talent und wenig Persönlichkeit, daher reiche Werke mit wenig Inhalt; Fähigkeit, die Figuren leicht und richtig zu bewegen — wie sie ja auch von einem viel ausdrucksvolleren, künstlerisch verwendbaren Menschenmaterial umgeben sind als der Nordländer — dabei aber Neigung zu Theater und Schablone; Sinn für Eleganz in jeder Art, nicht zum mindesten für Eleganz des Machwerks, und endlich fast vollständiger Mangel eines wirklichen Farbensinns charakterisieren die Werke der Spanier sowohl wie der Italiener. Gleich als sähen sie die Natur gefärbt aber nicht farbig, suchen sie nicht die Lichterscheinung der Dinge zu geben, sondern gleichsam deren Anstrich. Nur wenige ihrer Künstler verfügen über malerische Haltung. Wenn ein Kunsthistoriker späterer Jahrhunderte diese Kunst einmal wieder ausgräbt, und er hat einigen geologischen Sinn, so bezeichnet er vielleicht die ganze Schichte als Kreideformation. Durchzogen von friedlichen Asphaltlagern reicht diese zurück bis ins 18. Jahrhundert, wo der Geschmack an den lichten Rokokotönen und der Pastellmalerei leicht hinüberleiten konnte zu der Farbenskala des „Hummersalats“, welche Anselm Feuerbach beim Stammvater der Kreide, Tiepolo, recht treffend erkannt hat. Es war die letzte Blüte der prunksüchtigen venetianischen Kunst, in welcher das unverwüstliche Talent der romanischen Natur sich in geschickten und oberflächlichen Köpfen auslebte. Der konventionelle

Ernst in den waghalsigen Compositionen Tiepolos und die burleske Komik Pietro Longhis, sie kleiden sich in dieselbe kalkige Farbe, wie die selbstgefällige Blasiertheit ihrer Nachkommen von heute, und diese unterscheiden sich von jenen nur durch den Zeitgeschmack, durch die ungleich schwächere traditionslose Kunstübung und die höchst unmalerische Vorliebe für Anilintöne. Die Art des Talents, die Schranken des Verstands sind geblieben. Was Tiepolo und Longhi in Venedig waren, das vereinigte der geniale Francesco Goya in Spanien, der noch die Schwelle unseres Jahrhunderts überschritt, in einer Person. Man darf ihn getrost in allen seinen Eigenschaften als das Prototyp der modernen spanischen Künstler betrachten, von denen nur Fortuny einigermaßen an ihn heranreicht. Seine kühle Phantastik, seine sichere aber oberflächliche Auffassung, seine couragierte, oft freche Behandlung der Palette, verbunden mit einer beneidenswerten Leichtigkeit und Fruchtbarkeit der Produktion, sie sind noch heute das Ideal der spanischen Maler, wie sie in Paris oder Rom oder auch in der Heimat den Pfaden des vergötterten Fortuny folgen.

Als einer von diesen und der besten einer tritt uns auf der Ausstellung Benlliure entgegen. Die beiden zierlichen Genrescenen: „Spanische Galanterie“ und „Hochmut kommt vor dem Falle“ sind mit höchster Lebendigkeit wiedergegeben, wenn auch von etwas gar deutlichem Humor. Es sind Bravourstückchen von Geschick, in ihrer winzigen Kleinheit noch verhältnismäßig breit gemalt, fast mehr Kunststücke als Kunstwerke. Eine kunstarme Zeit kann sich auch mit dieser Eigenschaft zufriedengeben. Sollte Benlliure in kleinen Bildern seinen Landsmann Pradilla noch nicht ganz erreichen, so übertrifft er ihn sicher, wenn es sich um lebensgroße Formen handelt. Sein heiliger Franziskus ist zwar von etwas flauer Färbung und gerade kein Muster von tiefem Gefühl, aber in Auffassung, Ausdruck und Machwerk von

einer Freiheit und Sicherheit, welche Pradillas großen Figuren nicht entfernt innewohnt. In seinem „Traum" endlich ist er vollständig befangen von Goyas Phantasie, ja auch von dessen Palette. Die fertige Eleganz des Machwerkes und die seichte Farbe sind wahre Muster ihrer Gattung.

Pradillas drei kleine Bildchen, sprühend von geistreicher Geschicklichkeit, sind förmliche Augenblicksaufnahmen vom römischen Corso und wahre Prunkstücke malerischer Equilibristik. Es sieht schier etwas nach Hochmut aus, wenn man den Künstler so auf dem allerhöchsten Seil tanzen und den brausenden Applaus aller Welt mit Eleganz in Empfang nehmen sieht. Wer müßte bei diesen Bildern nicht an Menzel denken, der sich schon häufig eine ähnliche Aufgabe gestellt hat, wie z. B. in den beiden gerade ausgestellten Bildern den Besuchern der Wiener Ausstellungen von 1873 und 1882 zur Genüge bekannt. Aber Menzel erkennt in der reichen und wechselnden Erscheinung des Menschen- und Farbengewühls noch ein Gesetz, das die Wiederkehr des Typischen bedingt und in ihm, dem Künstler, zur Form wird. Er sieht den Wellenschlag und nicht nur die Wellen. Pradilla hat auch ein großes Historienbild ausgestellt, die Übergabe Granadas, unter den vorhandenen großen figurenreichen Bildern gewiß das beste. Die Composition ist geschickt, aber ohne bildnerische Größe und Bedeutung; eben nur eine gelungene Illustration in lebensgroßen Formen. Der Manierismus in Mund- und Augenbildung, der an allen großen Bildern Pradillas wiederkehrt, hat etwas Gedankenloses und nimmt den Gestalten viel von ihrer beabsichtigten Lebendigkeit.

Der dritte im Bunde, der Jünger Fortunys, möchte Madrazo sein, der Darsteller und Kenner der eleganten Welt, dessen Ehrgeiz nebenbei darauf gerichtet ist, die Wirkung von Pastellbildern annähernd in Öl zu erreichen. Wie sehr ihm dieses manchmal gelingt, zeigt seine Dame mit der

Maske, an der man auch seinen sicheren und eleganten Vortrag bewundern mag. Die hier offenbar verwendeten Terpentinfarben, die so recht trocken auf der Fläche sitzen, scheinen überhaupt von den spanischen Malern gerne benutzt zu werden.

Die Spanier haben mehr große Historienbilder geliefert als irgend ein anderes Volk; aber es ist wenig erfreulich, dabei zu verweilen, wenn man auch die Absicht loben kann. Fast aus allen heraus hält der grausige Inquisitionsgeschmack, der den Spaniern immer noch nachgeht, seine Ansprache an das Publikum, und die Verwechslung des Tragischen mit dem Traurigen bildet auch bei ihnen die Regel. Es kann einen das nicht wundern, wenn man bedenkt, daß das öffentliche Tagesinteresse der Nation jahraus jahrein vom Stiergefechte und nur vom Stiergefechte in Anspruch genommen wird. Die Genremalerei zeigt nun auch recht deutlich, daß der eigentliche konstante Nationalheld der Torero ist. In der Darstellung seines dienstlichen oder Privatlebens kann sie völlig bewußtlos werden und häufig bringt sie es hier zu einer Schärfe der Charakteristik, welche sie sonst nicht erreicht.

10.

Adolf Oberländer

(Die Kunst für Alle, 15. November 1888)

In diesen Oktobertagen waren es fünfundzwanzig Jahre, daß man in ganz Deutschland ein nationales Fest beging, den fünfzigsten Jahrestag der Schlacht bei Leipzig, ein Fest, welches nach der Korrespondenz eines großen Pariser Blattes in Süddeutschland so wenig Anklang gefunden haben sollte, daß man es in der bayerischen Hauptstadt beispielsweise „in einem Keller" abhalten mußte. Zu den frohesten unter den frohen Festgästen, welche damals auf dem prächtigen Augustinerkeller den deutschen Sieg feierten, gehörte auch ein junger achtzehnjähriger Künstler, welcher neben dem Nationalfest noch ein kleines persönliches beging. Er hatte an diesem Tage den bescheidenen Grundstein gelegt zu einer künstlerischen Thätigkeit eigener Art, deren Erfolge zwar noch in der Zukunft schlummerten, welche aber heute nach fünfundzwanzig Jahren der ganzen kunstliebenden Welt im weitesten Sinne des Wortes lieb und vertraut sind. Der junge Mann hatte nämlich eine Zeichnung bei der Redaktion der „Fliegenden Blätter" untergebracht, und der weltkluge, menschenkundige Kaspar Braun, welcher für jegliches Künstlertum eine so gute Witterung besaß, hatte ihn merken lassen, daß er in steter Beziehung zu ihm zu bleiben gewillt sei.

So feiern wir denn heute wieder ein Jubiläum, das jenes Künstlers, ohne den man sich die „Fliegenden Blätter" nicht mehr denken kann, Adolf Oberländers.

Ehe wir von dem Jubilar selbst reden, sei uns ein Rückblick auf den Schauplatz seiner Thaten gestattet. Was die „Fliegenden Blätter" für die deutsche Kunst und deren Entwicklung waren und noch sind, ist zwar in keinem der Kunsthandbücher, welche den Tageserfolg der künstlerischen

Produktion zu registrieren pflegen, zu lesen, es bedarf aber nur des Hinweises auf diese merkwürdige Produktionsstätte künstlerischer Gebilde, um einzusehen, daß sie ganz ungezwungen zu einem wesentlichen Faktor in der Entwicklung des deutschen Kunstgeistes werden mußten. Wenn wir sagen, daß in den „Fliegenden Blättern" die Kunst vielfach einen wahreren und reicheren Ausdruck gefunden hat, als in der konventionellen Bilderproduktion, wo sie so häufig nur ein bestechendes Bildungsresultat und des Nachweises ihres Ursprungs aus einer wirklichen Künstlernatur, die nicht nur dichten kann, sondern muß, überhoben ist, so mag das heute noch paradox erscheinen. Wer aber die vierzig Jahrgänge dieser Zeitung durchblättert, wird in ihnen, wenn auch in der bescheidenen Form von Zeichnungen so viele Kunstschöpfungen reinster Art niedergelegt finden, die, unabhängig von ihrem scherzhaften Texte, das Bleibende ihres Wertes schon dokumentiert haben, daß sie aneinandergereiht ein stattliches Museum abgeben würden. Und dieses Museum ist reicher an Kunst als mancher moderne Bildersaal, der voll von berühmten Bildern hängt, die zu neun Zehnteln von Jahr zu Jahr in der Wertschätzung der Menschen verblassen und veralten, den einstigen Reiz ihrer Mode verlieren, ohne durch nachträglich erkannte Kunst zu entschädigen und zu befriedigen. Daß der Holzschnitt und die Geschichte seines Wiederauflebens in Deutschland mit der Geschichte dieser Zeitschrift Hand in Hand geht, ist ohnedies bekannt und soll nur nebenbei bemerkt werden. Man weiß, daß der gemütvolle Schwind, der humoristische Spitzweg und viele andere, welche das deutsche Volk nicht vergessen wird, es nicht verschmähten, ihre Kunstschöpfungen in dieser Zeitschrift niederzulegen, man weiß, daß viele, die wir heute zu den besten zählen — es sei nur Wilhelm Diez genannt — sich die ersten Sporen auf diesem alle Welt erheiternden Tummelplatz verdient haben. Und die zwei größten Bilder-

humoristen Wilhelm Busch und Adolf Oberländer haben in ihren zahlreichen Schöpfungen für dieses Blatt ihre Specialität ausgebildet und in schnellem Siegeslaufe ihre Meisterschaft erreicht. Sie sind heute die zwei besten Unterhalter der deutschen Nation; doch sind es sehr verschiedene Naturen, die durch sehr verschiedene Mittel wirken. Wilhelm Busch legt allen Nachdruck in die Komik der Einfachheit und mit Meisterschaft weiß er eine Erscheinung auf eine bildliche Simplicität zu reduzieren, die an sich schon das Lachen herausfordert. Seine größte Stärke aber, und das wird wohl am wenigsten beachtet, liegt gar nicht in der großen Bildwirkung seiner Schöpfungen, sondern in der meisterlichen Dramatik, in dem treffenden Nacheinander der sich zur Katastrophe steigernden Situationen, welche derartig richtig gefaßt sind, daß sie ohne jedes lähmende Intervall erscheinen. Dabei ist Busch noch der Dichter seiner Texte und eben diese, mit besonderem Sinn für das Drollige erfundenen Verse tragen nicht zum wenigsten zur komischen Wirkung des Ganzen bei. Busch ist Komiker.

Ganz anders Oberländer. Dieser ist Humorist; er erregt mehr stilles Vergnügen als lautes Gelächter. Zwar ist auch er kein schlechter Dramatiker, aber seine Natur drängt ihn nicht zu dramatischen Vorstellungen. Er wirkt lediglich durch die bildnerischen Elemente seiner Darstellung, und Zustand oder Hergang, Ruhe oder Bewegung sind ihm gleich wichtige Aufgaben, die sein Humor souverän beherrscht. Seine Kunst läßt sich als eine wirklich seherhafte Physiognomik bezeichnen, welche in den zahllosen Specialfällen der Erscheinung den wiederkehrenden Typus untrüglich herausfühlt und so sicher mit der Durchschnittserfahrung der Welt zusammentrifft, daß der Beschauer unwillkürlich ausruft: Ja, so müssen diese Menschen aussehen, welche dieses gesprochen, gedacht, oder so und so gehandelt haben. Er beherrscht das Charakteristische der Erscheinung, giebt nur dieses allein und

indem er es leise übertreibt und verdeutlicht und alle anderen vorhandenen Elemente ignoriert, gewinnt sein Bild eine Eindringlichkeit und Überzeugungskraft, die den Beschauer bestrickt und keiner seiner Kunstgenossen heute erreicht.

Seine meisterhafte Zeichnung umfaßt an einem Gegenstande alles, was der Künstler daran zu sehen hat, und die scheinbare Mühelosigkeit und der Reichtum seiner Produktion, die Fähigkeit, für jederlei Gefühlsinhalt den divinatorisch sicheren Ausdruck zu finden, beweisen ein geniales Künstlertum. Dabei bietet seine phantasievolle Komposition stets einen merkwürdigen Aspekt, ist ganz sein individuelles Eigentum, stets innerlich groß und oft von hervorragender bildnerischer Wucht. In den nun vorliegenden sechs Bänden seines Albums, das heute noch eine sparsame Auswahl seiner reichen Produktion bildet, mag man für das Gesagte den vielfachen Beleg finden.

Seine Kunst ist scharf zu unterscheiden von jener der englischen Karikaturisten der vergangenen Jahrzehnte, die mehr den spontanen Witz des Griffels kultivierten und auf der Lächerlichkeit einer einseitigen Übertreibung ihr Werk aufbauten. Auch mit Hendschel berührt er sich nicht, welcher meist durch die aus dem Bild rekonstruierende novellistische Unterlage oder durch ein zuständliches Sentimento wirkt. Dagegen hat er manches mit unserem alten Hausfreund Ludwig Richter gemein, besonders nach der gemütlichen Seite, und gleich diesem hat er mit seinen Zeichnungen in den breiten Schichten des Publikums die mächtigste Propaganda gemacht für wirkliche Kunst und für die Fähigkeit künstlerische Qualitäten zu genießen.

Adolf Oberländer wurde geboren am 1. Oktober 1845 zu Regensburg als der Sohn des dortigen Organisten Adam Oberländer, welcher zwei Jahre nach der Geburt seines Sohnes als Professor an das Konservatorium für Musik in München berufen wurde. Im Kreise der Familie wurde

der junge Oberländer selbst zu einem guten Musiker, wie sich das in Musikerfamilien von selbst versteht; von dem vorsichtigen Vater aber war bestimmt worden, daß der Sohn sich dem kaufmännischen Berufe widmen solle. Nach vollendeten Schuljahren besuchte er demnach eine Handelsschule in München, konnte aber an seine Bestimmung zum Kaufmann keinen rechten Glauben gewinnen und wußte es endlich durchzusetzen, daß er, einem inneren Rufe Folge leistend, der Kunst sich widmen durfte. Im Jahre 1861 bezog er die Akademie, und 1863 begann er, wie schon gesagt, für die „Fliegenden Blätter“ zu zeichnen. Nach erlangter künstlerischer Reife — er hatte für eine Komposition biblischen Inhalts, welche die Akademie heute noch bewahrt, den Preis erhalten — nahm ihn Piloty, der Entdecker und Pfleger so vieler Talente, in seine Schule auf und versprach sich besonders Großes von dieser merkwürdigen Natur. Doch mag er die Eigenart seines Schülers nicht richtig erfaßt haben. Er gab ihm als Musteraufgabe einen „Hexenprozeß“ zu malen, den der junge Mann äußerst geschickt komponierte und bei seinem Sinne für Natur und Leben mit einer Wahrheit und Bewegsamkeit ausstattete, welche gegen den damals in der Pilotyschule noch allgemein üblichen Historienstil mit seinem steifen archäologischen Aufputz merkwürdig abstach. Einige von dem Meister eigenhändig in das Bild korrigierte Gestalten waren leider nicht gerade das beste daran. Es wurde niemals vollendet, aber viele, die im Jahre 1866 die Ateliers der Pilotyschule besuchten, erinnern sich noch gerne an diesen Entwurf. Oberländer blieb mit Widerwillen bei solchen seinem Wesen nicht konformen Arbeiten, und obwohl er bereits in der Gunst seines Meisters so weit vorgerückt war, daß er das messingbeschlagene kleine Kästchen malen durfte, das damals auf sämtlichen Historienbildern der Schule irgendwo im Vordergrund zu stehen pflegte, so brach er doch eines Tages kurz ab, verließ die Akademie, ging nach Hause

mit all seinen Studien und beschloß, nur das zu schaffen und in sich auszubilden, wozu ihn ein innerer Drang nötigte. Er malte damals und in den folgenden Jahren noch ziemlich viel, was er später ganz aufgab, meist Genrebilder kleinen Formates, und in englischen Privatsammlungen mag sich heute eine ziemliche Anzahl derselben befinden. Auf den internationalen Ausstellungen hatte er kein Glück. Dort verloren sich seine kleinen bescheidenen Kunstwerkchen unter ihren ansprecherischen und großräumigen Kollegen, und die einsichtsvolle Hängekommission pflegte sie stets so unvernünftig hoch zu hängen, daß sie kein Mensch sehen konnte. Oberländer hat selbst einmal in den „Fliegenden Blättern“ geschildert, wie man es anfangen müsse, um einen gemalten „Oberländer“ zu sehen, indem man drei handfeste Packträger einander auf die Schultern stehen läßt und den obersten erklettert; dann befindet man sich dem gewünschten Bilde gegenüber. Doch fand er kein Vergnügen an der Malerei. Er fühlte, daß er mit dem Stift sich freier, besser und vollkommener ausdrücken könne, legte den Pinsel bei Seite und beschloß, sich den Ärger über das widersetzliche, schlecht präparierte Farbenmaterial, über Binde- und Trockenmittel, und was sonst alles noch zum Leidwesen der Maler von den Farbenfabrikanten erfunden ist, fernerhin zu ersparen. Nur einen harten Kampf hatte er noch zu bestehen, das war der mit den Holzschneidern. Damals mußten die Zeichnungen noch direkt auf die Holzstöcke gezeichnet werden, und was dann der Xylograph, zumal der der alten Schule, mit herrischer Künstlerhand darauf schuf, konnte hinterher manchmal den Autor zur reinen Verzweiflung bringen. Lange Zeit versah er seine Zeichnungen nicht mehr mit seinem Namen, sondern mit einem beliebigen Pseudonym, bis endlich das photographische Übertragungsverfahren hierin Besserung brachte und ihn mit neuer Schaffensfreudigkeit erfüllte. Seit dieser Zeit nun haben wir die zahlreichen meisterlichen, alle

Welt mit Gaudium erfüllenden prächtigen Blätter des Künstlers, und wenige Leser und Freunde der „Fliegenden Blätter“ mag es heute auf dem weiten Erdenrunde geben, welche am Ankunftstage der Zeitung sie nicht mit der Begierde eröffnen werden, zu sehen, ob ein „Oberländer“ darin sei. Er überrascht immer, und auch im kleinsten bleibt er selbständig und merkwürdig. Seine schnell berühmt gewordene Folge „Der Kuß“, worin er die Art hervorragender Kunstgenossen mit einer phänomenalen Treffsicherheit persiflierte, der Viehmarkt in Timbuktu und hundert andere sowohl Einzelblätter wie Folgen bleiben jedem unvergeßlich, der sie einmal gesehen. Sein größtes Meisterstück aber hat er wohl geschaffen in den Randzeichnungen aus dem Schreibhefte des Knaben Moritz, in denen er seine ganze Stärke der künstlerischen Anschauung in dem scheinbar hilflosen Stil der Kinderzeichnung zum Ausdruck bringt. Ein genialer Schlingel, der Moritz.

Wenn wir heute auf Oberländers fünfundzwanzigjährige Thätigkeit zurückblicken und die unerlahmte Kraft der Phantasie, welcher stets neue humorvolle Schöpfungen entquellen, bewundern, so können wir aus unsrer eigenen durch zwei Jahrzehnte unvermindert gebliebenen Freude an seinem Werk den sicheren Schluß ziehen, daß er der Anerkennung auch einer späten Nachwelt sicher sei wie wenige. Denn nur die Kunst besteht.

11.

Aphorismen

I.

Die Kunst ist vorhanden. Sie ist ein selbständiges Gebiet der menschlichen Thätigkeit und kann in ihrem tiefsten Wesen nur verstanden werden, wenn man sie vollständig von allen ähnlichen oder verwandten Elementen getrennt hat. Nur derjenige kann die Kunst ganz erfassen, welcher mit dem betreffenden Organ zur Empfindung von Kunstwerken ausgestattet ist; dieses Organ macht einen Teil unseres Gemütslebens aus und ist beim einen mehr, beim andern weniger, bei manchen Menschen gar nicht ausgebildet. Da aber das Kunstvermögen im schaffenden Künstler zweifellos a priori vorhanden ist, obwohl es, wie jedes geistige Vermögen, der Erziehung bedarf, so muß auch der Kunstsinn im Zuhörer oder Beschauer von Anfang vorhanden sein, und muß, da die Kunst selbständig ist, ebenso selbständig sein, das heißt, darf sich nicht von irgend einer geistigen Fähigkeit abzweigen und darf nicht das Medium zur Auffassung noch anderer geistiger Thätigkeiten sein.

II.

Es ist demnach unmöglich, das Kunstwerk mit dem Verstande zu begreifen oder mit dem dem Verstande zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel der Sprache so zu analysieren und die Empfindung desselben mit Worten so wiederzugeben, daß die durch die Schilderung hervorgerufene Anschauung congruent wäre mit der durch das Kunstwerk selbst erweckten. Nur mit dem uns innewohnenden Kunstorgan können wir das Kunstwerk begreifen und natürlich finden,

denn das Werk ist zugleich auch die Erklärung seiner selbst und die Sprache dieser Erklärung ist in keine andere Sprache zu übersetzen. Die Ästhetik kann also nur bis zu einem gewissen Grade das dem Kunstwerk innewohnende Gefühl erläutern; in die innerste Tiefe des Kunstwerks eindringen kann nur das Kunstgefühl, und was es dort unten Göttliches geschaut, das könnte nur die Kunst selbst wieder, nie aber die Sprache und auch die begeistertste auszudrücken im stande sein.

Wer also zum Beispiel nicht mit der zur vollständigen Erkenntnis der sixtinischen Madonna notwendigen Quantität Kunstorgan begabt ist, aber doch so viel besitzt, daß er die Mangelhaftigkeit seiner Anschauung fühlt und eben deshalb dem Selbstbetrug einer illusorischen Gefühlsschwelgerei ebenso ferne steht, als dem allegorischen Gedankenspiel, mit welchem der Verstandesmensch ein solches Werk zu umgaukeln liebt — diesen wird keine Erläuterung, keine Erklärung, keine noch so poetische Schilderung einen Fuß breit weiterführen können zur vollständigen und ungezwungenen Erkenntnis des Kunstwerks, und nur vielleicht aus anderen Kunstwerken ähnlicher Gattung, welche noch innerhalb der Grenzen seines künstlerischen Erkenntnisvermögens liegen, könnte er eine Ahnung bekommen von dem weiteren Wege in die Tiefe dieses Meisterwerkes.

So wenig kann man aber jemanden, der kein Kunstgefühl besitzt, überzeugen, daß er eigentlich ein Kunstwerk, welches er vom Standpunkte der dargestellten Erscheinung oder erlernter ästhetischer Formeln aus getrost beurteilt, seinem eigentlichen Wesen nach nicht aufzufassen im stande sei, ebensowenig, als wir die Schriftzeichen vergangener Geschlechter verstehen, weil wir zu deren Sprache den Schlüssel nicht besitzen. Da er keinen Mangel seiner geistigen Thätigkeit fühlt, dieses ihm fremde Gebiet auch nicht sinnlich wahrnehmbar ist, so wird er es weder ahnen, noch wenn man dasselbe auseinanderzusetzen sucht, daran glauben,

gleichwie einem Einäugigen nicht begreiflich zu machen ist, daß ein Mensch mit zwei Augen von allen Gegenständen, die innerhalb des von beiden inneren Schenkeln seines Sehwinkels gebildeten Scheitelwinkels sich befinden, mehr Fläche sehen kann als er.

III.

— — Jede Natur, die im Kunstwerke zur Erscheinung kommt, muß das Gepräge einer individuellen Künstleranschauung, einer originalen Auffassung an sich tragen. Der Künstler muß von der zu bearbeitenden Natur eine bestimmte, ihm eigentümliche klare Anschauung bekommen und im stande sein, dem empfänglichen Beschauer gerade jene individuelle eng begrenzte Stimmung wieder zu erwecken, so daß er das ganze Bild, wie es durch das Gemüt des Künstlers gezogen, und dadurch uns menschlich nahe gerückt ist, mit gleicher Lebhaftigkeit nachempfinden kann. Je richtiger und wahrer nun die Auffassung eines Künstlers ist, je allgemeingültiger sein Geschmack, je allgemein menschlicher seine Anschauung ist, einer desto größeren Anzahl von Charakteren und Gemütern wird er zugänglich und verständlich sein.

IV.

Die Kunst strebt nur nach Erkenntnis des Wahren. Wie erklärt sich hierbei das Streben nach Bedeutsamkeit, Macht und Fülle der Erscheinung?

V.

Die Kunst muß aus jedermanns Gemütserfahrung sprechen, auch des Unerfahrensten, und ihm ein Heimweh erwecken nach einem Paradies seiner Jugend, das weit vor seiner Geburt liegt, da das Individuum noch im Mutter-

schoß der Gattung schlief, und an welches ihm das Kunstwerk die aus jener Vorexistenz latent gebliebene Erinnerung plötzlich zum Bewußtsein bringt. Jedes Kunstwerk ist von jedermann selbst erlebt und niemand weiß es mehr, bis er eben vom Kunstwerke wieder daran erinnert wird. In die Vergangenheit seines Gemütslebens, in dessen schlummernde Abgründe dringt der beleuchtende Strahl und erhellt weite Strecken der Seelenheimat, wie ein lange nicht gehörtes Lied die blühenden Gefilde aus den Tagen der Kindheit vor die Seele zaubert. Der Mensch macht durch die Kunst keine neue Erfahrung; es wird ihm nur eine alte längst gemachte in Erinnerung gebracht.

VI.

Solche Menschen, welche die Sprache, die die Kunst spricht, nicht verstehen, können recht kluge, gebildete und gelehrte Männer sein, ja sie können sogar ganz artig über Ästhetik schreiben in liebenswürdiger Unbefangenheit. Sie rubrizieren die Kunst in ein rundes System, steigen an der sixtinischen Madonna mit Hilfe einer Leiter in die Höhe, berechnen ihre Verhältnisse nach dem goldenen Schnitt, vollbringen daran allerhand nützliche Arbeiten für die Kunsthistorie, breiten ein verschlungenes Gedankennetz voller geistreicher Beziehungen über das Gemälde aus und ahnen nichts davon, daß unterdessen das Bild ununterbrochen Beredsamsamkeit göttlicher Kunst ausstrahlt, Offenbarungen von ewiger Bedeutung.

Soll die Kunst richtig gewürdigt werden, so darf sie nur isoliert, losgelöst von allen andern Lebenselementen, mit denen sie in Beziehung zu stehen *scheint*, betrachtet werden. Denn nur das Kunstorgan gibt ein Recht, endgültig das Urteil zu fällen. Der Philosoph, der Theologe, der Naturforscher, der Lebemann, der Soldat, der Diplomat, hat keiner vor dem anderen bei dem Urteil über Kunstwerke etwas voraus.

VII.

Wenn ein Bild durch Porträttreue, Kostüm und Umgebung den Kundigen an einen bestimmten historischen Vorgang erinnert, oder durch geschickt angebrachte Beziehungen den Beschauer die Entstehungsgeschichte der gegebenen Situation erraten läßt, so ist damit für die Kunst im Bilde noch gar nichts gewonnen. Die imponierendsten Geschichts- und unterhaltendsten Genrebilder können künstlerisch ganz wertlos sein und sind das gewöhnlich auch.

Man kann niemanden malen wie er eben diesen oder jenen Gedanken ausspricht oder gar gerade eine wichtige Erfindung macht. In solchen Darstellungen liegt kein notwendiger Zwang für den Beschauer, sich dasselbe zu denken, was der Künstler will, und vor allem liegt in der Idee des Bildes keine künstlerische Qualität. Man kann ihn nur in einer menschlichen Lage, herausgegriffen aus der reichen Skala des Gemütslebens darstellen.

Man kann wohl ein Zeremonienbild, aber keinen König malen, wie er seinem Lande eine Verfassung giebt oder ein Todesurteil ausspricht. Wenn ein Maler glaubt, so etwas ließe sich anders als durch den darunter gesetzten Titel ausdrücken, so darf man das kecklich als einen Beweis ansehen, daß er über das Wesen seiner Kunst im unklaren ist.

VIII.

Für das Verhältnis eines Künstlers zur absoluten Kunst ist es durchaus gleichgültig, in welcher Zeit er lebt. Das Bildungsmaterial seiner Zeit und die Art es zu bewältigen, genügen ihm vollkommen, den Empfindungen seines Innern Ausdruck zu verleihen. Würden seine bildnerischen Empfindungen über die Fähigkeit seiner Darstellungsmittel hinausgehen, so wäre für ihn auch die Erweiterung derselben notwendig gefunden.

IX.

Die große Mäßigung des Leidenschaftlichen bei Bach und Dürer, fortwährendes Überwiegen und Überlegung über den künstlerischen Affekt, Vermeidung des Trivialen geht bei ihnen aus der Energie ihrer Individualität, der Tiefe ihrer künstlerischen Anlage und ihrem Genügen an überwundenen Schwierigkeiten, die rein künstlerisch formaler Natur sind, hervor.

X.

Alle Ergebnisse der Reflexion, wenn auch noch so überraschend, verlieren naturgemäß gleich bei ihrem Auftreten mit der beginnenden Assimilierung den Reiz der Neuheit.

Nur intuitive Wahrheiten sind mit dem Reize ewiger Jugend ausgestattet, sie sind zeitlos und kennen keine Geschichte und erst mit dem letzten fühlenden Menschen werden sie erlöschen, sinken sie in die Nacht zurück, aus der sie einst die Seherkraft des Künstlers emporgehoben.

XI.

Reflexion	Intuition
leerbarer	immer gefüllter

Becher.

XII.

Jacobey, ausgestopfte Landschaften.
Leichenporträt (Photographie) einer Landschaft.

XIII.

Die alten Meister, vor deren Namen jedermann einen so großen Respekt hat, gewöhnlich ohne zu wissen warum, Albrecht Dürer oder Giorgione und wie sie heißen mögen:

— die Hand aufs Herz, liebes Publikum! — Du ließest sie im Kunstverein von heutzutage durchfallen.

XIV.

Unmoral zersetzt und tötet eine Kunst; Moral aber, und wäre es die höchste, kann keine Kunst schaffen. Ein gesinnungstüchtiges deutsches Bild kann trotz seiner Moral zehnmal schlechter sein als eine französische Scene voll der ärgsten Zweideutigkeit. In Bérangers und Heines lockeren Liedern steckt gewiß mehr Poesie als in den sittlich ernsten des ehrenfesten Brockes, dessen Gedichte aus lauter Sitte und Abschen vor dem Laster bestehen.

XV.*)

Die Gesetze der Darstellungsmittel, besonders die den Umfang derselben betreffenden, müssen in Einklang gebracht werden mit den Gesetzen der darzustellenden Erscheinung, deren äußerste Grenzen leicht außerhalb der Darstellungsfähigkeit des Bildungsmaterials fallen können. Der Künstler ist in einem solchen Falle darauf angewiesen, innerhalb der Möglichkeit der Nachbildung die Harmonie seines Werkes mit der möglichsten Treue zu behalten, derart, daß er sein ganzes Werk in allen Teilen gerade um so viel tiefer oder höher stimmt als die natürliche Erscheinung, als die äußersten Punkte derselben Abstandsweite von den äußersten Punkten des Bildungsmaterials haben: ein Gesetz, das zum Beispiel beim Satze von Solis für gewisse Instrumente von geringer Oktavenspannung sich von selbst ergiebt, bei großen Orchester-

*) Die folgenden vier Aphorismen verraten besonders deutlich den Einfluß M. Ungers, dessen Buch „Das Wesen der Malerei" (Leipzig 1851) für Bayersdorfers Bildung von der größten Bedeutung gewesen zu sein scheint. A. d. H.

werken jedoch, wo es eines umfassenderen Blickes für die durchzuführende Harmonie aller Teile bedarf, oder bei Gemälden, deren Gegenstand in einzelnen Punkten seiner Erscheinung über die hellsten Darstellungsmittel hinauszieht, sehr oft auf Kosten der Harmonie übertreten wird. In einem solchen Falle wird gewöhnlich die Kraft der Erscheinung dadurch geschwächt.

XVI.

Fremde Elemente dürfen sich nicht einmischen in die Empfindung, welche bei dem Prozesse des Schaffens eine möglichst reine sei, das heißt ungetrübt durch vorgefaßte Anschauung; denn diese lähmt das Wahrheitsgefühl, welches durch die stete Folgeleistung gegenüber der Natur auch nicht dem kleinsten Teile derselben den Zwang einer aufgebrachten subjektiven Meinung auferlegt und so den Reichtum einer immer neuen Anschauung vermittelt.

Es ziehen also diese vorgefaßten Meinungen, von welchen sich der Künstler am besten dadurch befreit, daß er die jeder Erscheinung eigene Individualität zu erkennen sucht, der Originalität einen engern Kreis.

XVII.

Jede Erscheinung kann ihrem lebendigen Gehalte nach auf ebensoviele Arten zur künstlerischen Anschauung gebracht werden, als es schaffende Individuen giebt. Auf diesem unendlich mannigfachen Verhältnis des Objekts zum fühlenden Subjekt beruht die Originalität, ein unerläßliches Erfordernis zum Kunstwerk.

Macht sich jemand die äußerliche Erscheinungsweise der Originalität eines andern zu eigen, so wird das gleichsam eine Schablone, mit der er jeden Stoff bearbeitet und die ihn von der unmittelbaren Empfindung abhält.

XVIII.

Der Künstler ist bei der Darstellung gewisser Erscheinungen, für welche ihm auch die tiefste Wissenschaft keinen genügenden positiven Rat erteilen könnte, lediglich auf die Empfindung beschränkt, so zum Beispiel der Maler bei der perspektivischen Verkürzung aller nicht geraden Linien, besonders am menschlichen Körper, der in vielen Stellungen ein mannigfaches Netz von Kurvenformen bieten kann, welche die eingehendste Deskriptionslehre nicht mathematisch festzustellen im stande wäre.

XIX.

Die Bedingungen zum Kunstwerk ruhen einzig im Künstlergeiste, nicht in der Natur.

XX.

Weil aller Dilettantismus auf dem Erkennen (wie etwas gemacht wird) und nicht auf dem Empfindenmüssen (das sichtbare Gestalt gewinnt) beruht, deswegen kennt er nicht die Schranken künstlerischer Individualität.

XXI.

Der Mensch stammt von einem kranken Affen ab, der durch den Fall einer Kokosnuß gehirnhypertrophisch geworden war.

XXII.

Am Menschen sieht man häufiger das Tier sterben als den Geist.

IV.

Briefe

Briefe an Fräulein ***

1.

Nacht und Stille. München, den 4. Nov. 1864.

Liebes gutes Gretchen!

Deine und Ludwigs*) Briefe sind im Traume meines Lebens die einzigen Lichtblicke und machen mich immer auf Tage so vergnügt, daß ich der ganzen Welt um den Hals fallen möchte; — aber die Welt ist kalt und würde mich auslachen, höchstens einmal vom Geldzählen aufblicken, um achselzuckend zu sagen: er ist ein Narr. Frostige Schauer überlaufen mich, wenn ich daran denke, wie es wäre, wenn ich Euch beide nicht hätte, wenn ich Euch nie kennen gelernt und jetzt allein dastünde, ein fremder, kleiner, kranker Vogel, im großen Menschenwalde, ein einsames Tierchen, das leise sein halbgebrochenes Lied in sich hineinsingt, bis es zuckend wie sein Herz zögernd vom kahlen Äste fällt und die letzten erlöschenden liebenden Blicke auf die kalt und mitleidslos vorüberfliegenden Schaaren gerichtet, ungekannt und unbeweint vergeht. Dann wäre es aber davongeeilt unhörbar auf leichten Schwingen und hätte Euch gesucht und doch noch gefunden, und die Bruchstücke seines Liedes hätte der

---

Von einer langen Reihe von Briefen sind nur einige wenige vollständig aufgenommen worden, andere bruchstückweise als Proben des jugendlichen Denkens und Empfindens des merkwürdigen Mannes.

A. d. H.

*) Dr. Ludwig Otto Erlenmayer, geb. 1843 zu Weißenhorn in Bayern, gest. als prakt. Arzt 1883 zu Wiesensteig a. d. Fils (Württemberg). Er war mit einer Schwester des Dichters Martin Greif (Hermann Frey) verheiratet.

Wind dann leise, leise auf den Strahlen des bleichen Mondes wie eine Zaubermähr durch den Wipfel des alten Baumes getragen, auf dem es einst so unscheinbar gelebt und so schweigsam geduldet.

Nicht wahr, ich bin wieder recht traurig; obwohl ich das in der letzten Zeit so oft bin, verweile ich doch gerne bei dieser Melancholie — und dann sehe ich oft mich selbst einsam dastehen im unermeßlichen Weltraum, ein verlorenes Irrlicht, und sehe die Welten kreisend vorübersausen. Wie Punkte erscheinen sie in der Ferne und ehe ich mich besinnen kann, stehen sie vor mir in erdrückender Größe und unendlicher Majestät und im nächsten Augenblicke verschwinden sie schon wieder in ferner Nacht. Traurig sehe ich Atom sie an: auf den einen wohnen lichte Engel in ewigem Glanze, auf den anderen friedliche Geister in lauschigen Hainen; auf wieder anderen farblose Schattengestalten, die bleich ineinanderschweben, sich gatten und lösen wie flüchtige Wetterwolken, die schnell am Abendhimmel heraufziehen. Von andern trägt der Sturmwind das Wehgeheul und wahnwitzige Lachen der Verzweiflung an mein Ohr, von anderen das wüste Jubelgebraus der Nacht. Giganten und Titanen, die einst den Himmel stürmten, wohnen hier in ewigem Kampfe; dort hausen schreckliche Ungeheuer, die Jahrtausendelang in träger Unthätigkeit in verpesteten Sümpfen halbträumend lagen; für immer auf das öde Heideland jener Welt gebannt, hausen dort die giftigen Drachen und Schlangen, die einst die schöne Welt verwüstet. — Sie kommen, gehen und kommen wieder, wie die Wellen im Ocean: ebenso flüchtig, ebenso zahllos und ebenso unabsehbar. — Da rollt eine kleine Kugel heran und eine innere Stimme ruft mir zu: Dort wohnen die Menschen! Schmerz erfaßt mich und Sehnsucht; ich stürze darauf zu — doch die Erde treibt schon in weiter Entfernung und das Wehen des Windes trägt den Ruf meines Namens zu mir herüber über

die unendliche, wachsende Kluft. — Und traurig muß ich warten an der großen Straße der Welten ein weiteres Jahr, bis die kleine Kugel wieder kommt. O dann, dann strecket die Hand aus nach mir und nehmt mich auf wie den Schiffbrüchigen, der auf haltloser Planke verlassen im Ocean treibt, der rettende Bord. —

In so trüben Stunden sehe ich auch oft Euch über lange und öde Strecken hinweg in unerreichbaren Fernen stumm vorüberschweben; machtlos strecke ich in unnennbarem Sehnen die Arme nach Euch aus und sinke weinend nieder, wenn Ihr im bleichen Dämmerscheine langsam in die Weite schwindet, wo die letzten Sterne zögernd niedergeh'n am Himmelssaume, wenn schwarze Wolkennacht die Länder deckt. —

Abends wenn das Dunkel hereinbricht, Alles in der Stube ruht und nur die Esse des Ofens flüchtige Streiflichter an die Wände wirft, da drücke ich Euch oft heiß und glühend an meine Brust und küsse Euch auf Auge, Stirn und Mund. Und das müßte ich immer und immer thun, auch wenn Ihr mir Eure Liebe und Freundschaft einmal nicht mehr schenken wolltet.

Sei nicht böse, daß ich so traurige trübe Gedanken habe, aber ich muß sie aussprechen, sonst wäre es noch schlimmer und ich würde nie mehr lustig werden, und das will ich doch noch und zwar mit Dir und Ludwig recht recht glücklich. — Aber jetzt ist es noch Nacht, ängstlich schlagen uns die kleinen Herzchen und wir stehen zagend und fröstelnd in dem finsteren kalten Bergwald und können den Weg nicht mehr finden, denn die Vögel haben die gestreuten Brodbröselein, die uns wieder nach Hause führen sollten, aufgepickt; wir weinen rathlos und wissen nicht, ob wir an dem einsamen Häuslein der bösen Hexe auf der kahlen Halde oder des Menschenfressers versteckter Hütte im dunklen Forste glücklich vorbeigelangen, ob wir das alte ver-

wachsene Schloß finden im unzugänglichen Thale und den Bann lösen, mit dem es finstere Nächte belastet. Aber rüstig vorwärts geeilt und nicht mehr nach hinten geblickt, wo die klugen Waldvögelein uns, die wir wieder in die Kinderstube zurückgewollt, zur weiten Wanderung gezwungen. Gewiß finden wir das Schloß; dann werden wir es entzaubern, dort einziehen in Pracht und Herrlichkeit und in Jubel und Freude leben bis an's Ende.

Adolph.

2.

München, den 23. November 1864.

Mein liebes gutes Gretchen!

— — — — — —

Ich fühle mich so einsam wie die holde Maid vom Rhein, welche dem alten Drachen, der sie gefangen hielt, alle Tage nach dem Essen den Kaffee kochen und die Pfeife stopfen mußte, wie der selige Hauff sagt. Denke Dir das Bild: Der alte Drache sitzt am Tisch im langen Schlafrock und weiten Gichtpantoffeln und liest durch eine Bille mit großen runden Gläsern und dickem Messinggestell die allgemeine Zeitung, brummt hie und da ein Stück von einem alten Liede oder thut einige zornige Züge aus seiner altmodischen Pfeife und spuckt dabei giftig aus, wenn er daran denkt, daß in seiner Mittagssuppe wieder zu wenig Pfeffer und zu wenig Zwiefeln waren, Gewürze, von denen er sehr viel zu verbrauchen pflegt. Und dabei sitzt die züchtige Jungfrau über das schnurrende Spinnrad schweigend gebückt „und feuchtet mit Thränen den Flachs“, und wenn

sie das blaue Auge hebt, läßt sie es sehnsüchtig schweifen vom hohen Steine hinab über die öde, drachenbewohnte steinige Landschaft, dahin, wo die schöne Heimath liegt, die unter dem blauen Himmel im Golde der Sonne glänzt, wie ihrem geraubten Kinde im Auge die Perle der Wehmuth. Kommt dann nicht ein anderer alter pensionierter Lindwurm auf Besuch zu einer Partie Domino, so steckt der Drache die Brille in's Futteral, klopft die Pfeife aus, legt den Schlafrock ab und zieht seinen Gehrock an und fliegt ein wenig aus, weil ihm der Arzt seiner Hämorrhoiden wegen Bewegung angeraten. Dann bleibt die Jungfrau allein zu Hause und setzt sich mit dem Spinnrad in die Fensternische und es blickt wohl manchmal ein verliebter Kobold oder Alraun durch eine Felsenspalte, wenn sie seufzend auf die traurige Gegend hinabblickt und ihr die großen Thränen langsam über die bleichen Wangen rollen. Vielleicht besucht sie auch ein kluger graubärtiger Zwerg, der ihr viel zu erzählen weiß von den Herrlichkeiten der fernen Länder, wo die Menschen wohnen, auch von ihrer eigenen Heimath, von den frohen Tagen ihrer Jugend und der Traurigkeit und dem Schmerze ihrer fürstlichen Eltern im schönen Rheinthal, denn der geschwätzige Zwerg, der den alten Drachen nicht leiden kann, und deßwegen auch einen andern Tabak schnupft als dieser, ist grundgescheit und steinalt und seiner Zeit weit herumgekommen unter und über der Erde. Bald aber eilt er fort in seine Kanzlei, wo er die Diamantenmacher beaufsichtigt, und die Jungfrau sitzt wieder allein und blickt traurig in die rote Sonnenscheibe, die ganz glühend am Ende der Steinheide untergeht. Da sieht sie, wie ein Reiter am fernen Horizonte erscheint und in winziger Kleinheit in der Gluth des beleuchteten Gewölbes mühsam sein Pferd durch die Wüste lenkt langsam und stetig, wie der Schiffskiel die schäumenden zürnenden Wogen durchschneidet. Bald verschwindet er im Geklüfte des lautlosen Stein=

meeres, das sonst nie ein menschliches Wesen sieht, bald steigt er wieder empor auf die Kämme der Hügel; und wie die Jungfrau endlich erkennen kann, daß sein Ritt auf das alte Felsenschloß gerichtet ist, da hebt und senkt sich ihre Brust, ihr Busen rascher, das Blut steigt ihr in die Wangen und sie weiß nicht wie ihr geschieht, und sie muß mit dem Tuche zum Fenster hinauswinken, ohne zu wissen was sie dazu drängt, und möchte zusammenbrechen in einem Strom heißer Thränen vor namenloser Angst und ungekannter Sehnsucht. Und wie der fahrende Ritter allmählich sich nähert, flieht die letzte Röte vom Firmamente, und die Schatten der Nacht sinken hernieder und in Nebel und Dunkelheit verschwindet seine Gestalt. Die Jungfrau sitzt aber noch immer einsam am Fenster und glaubt im Sausen des Windes, wenn er über die Heide fährt, das leise Wiehern des Pferdes und den ermunternden Ruf des Reiters zu vernehmen, und wenn sie schon lange die jugendlichen Glieder unter die schützende Decke gestreckt, flieht sie der Schlaf und sie lauscht auf den in der Ferne ertönenden Hufschlag, der sich mit ihres Herzens lautem Pochen mischt; da klingt er plötzlich in nächster Nähe und sie hört das Schnauben des Rosses und das dumpfe Klirren der Rüstung. — — — Nun käme der zweite Act, in dem der alte Drache, der den Hausschlüssel vergessen hat und etwas angeraucht nach Hause geflattert kommt, auf der Thürschwelle mit dem Ritter zusammentrifft — (wozu kein Platz mehr)*) — Du siehst, ich bin nicht immer zu Elegieen aufgelegt; — aber denke Dir, Du seist die gefangene Jungfrau und ich sei der fahrende Ritter. Glaube mir, wenn mein Pferd auch stürzen sollte in der zerrissenen Steinschlucht, ich werde allein weiter klettern bergauf bergab; und wenn ich zum Tode müde und matt nur mehr fortkriechen kann, ich will es thun, und wenn ich

---

*) Weil das Papier zu Ende.

liegen bleibe und auf halbem Wege verende, so will ich mit dem letzten Hauche meines Athems den letzten innigsten Seufzer meiner Liebe aussenden nach Dir, und er wird Dich treffen, seist Du auch im entferntesten Lande. Adieu für heute.

Adolph.

3.

10. Februar 1865.

Ich hörte Fräulein Patti singen. Ich ging mit eigentümlichen Erwartungen in das Concert. Ich glaubte ihr Gesang werde sein: groß und schön, antik und tadellos, das Höchste in Schule und Technik, marmorkalt und marmorschön, zum Anstaunen und Bewundern, aber nicht geschaffen für warme Liebe und Empfindung. Ich wurde enttäuscht, wie noch nie. Ich weiß nicht mehr, welche Musik sie sang, aber nach dem Programm war sie zweifellos schlecht, ja ich weiß kaum mehr, wie sie es sang, ich weiß nur noch, daß statt der erwarteten, vollen klassischen Stimme ich eine feuchtwehmüthige, mädchenhaft scheue und schüchterne Stimme hörte, die mir wie ein glühender Strahl durch das Herz fuhr, so kindlich und klagend, so naiv und ursprünglich, daß mir die Thränen schon bei den ersten Tacten mit unwiderstehlicher Macht hervorbrachen. Ich kann unmöglich sagen, welche Millionen von Gefühlen und Erinnerungen mich bestürmten. Ich war wieder ein Kind, und mit mir sprach die große Mutter Natur, die von jeher ein Kind war und geblieben ist. Sie sang wie ein Vogel so unmittelbar und so leicht, aber wie ein gefangener Vogel, ein fremder, dessen Stimme so lieblich und heiter ist wie das Land in dem er

geboren und der mit dieser lieblichen Stimme klagende Lieder des Heimweh's singt. Drum frug ich mich auch nicht, was sie singe, so wenig als ich mich je so fragen konnte beim Gesange einer Nachtigall. Ihre Stimme ist wie ein Beethoven=sches Scherzo, klingt heiter und lustig und erweckt in der Seele den Nachklang süßer Traurigkeit, führt uns hinaus in das weite unbeschreibliche Meer des Geisterreichs — auf den Rhythmen des Tanzes. Man sagt, sie habe keine Schule; sie braucht auch keine; denn sie ist selbst eine; man sagt auch ihr Vortrag sei ohne Seele; es ist auch nicht noth=wendig; denn in einem einzigen Ton ihrer Stimme liegt mehr Seele als in allen seelenvollen Vorträgen aller Sänge=rinnen, die ich je gehört. In flammender Klarheit stand es vor meiner Seele: Zum ersten Male hörst Du einen singenden Menschen. —

4.

Neujahrsnacht 1865/66.

Mein liebstes, bestes Gretchen!

In einer Stunde stehen wir in einem neuen Jahre, einem Jahre, in dem ich für unser Glück Alles hoffe. — Die letzte Stunde eines Jahres, das mich mit meinem innig=geliebten Gretchen enger verknüpfte, als durch das bloße Band der Neigung, diese letzte Stunde sei jetzt, wo Alles stille um mich geworden, dem lebhaftesten Andenken an Dich geweiht. Mit jenen Gefühlen, die während des ganzen Jahres die herrschenden waren in meinem Herzen, die mich nie ver=ließen, ob Sturm, ob Sonnenschein, ob Tag ob Nacht, im Schlafe als Lust und Wehe halbbewußt nachklangen und in

einer süßen Seelendämmerung des Tages klare Empfindungen in bunte Träume woben, mit jenen Gefühlen, dem Vermächtnisse des Himmels und der Bürgschaft uns'rer Ewigkeit erwarte ich die Jahresscheide. Ruhig schreitet die Zeit in der Jahre unaufhaltsamem Riesenschritt, dem Pulsschlage der Ewigkeit, und theilt nicht in Tage und Stunden. Nur der einzelne kleine Mensch, das winzige Glied in der unendlichen Reihe der Geschlechter, macht seine Einschnitte in die Kette der Jahrhunderte, um da und dort in dem unendlichen Stundenocean einen Haltpunkt zu gewinnen und zu wissen, wo der Anker seines flüchtigen Lebens den vergänglichen Ring der Wellen erzeugt hat. Bald muthige, bald traurige Segler steuern wir in die Nebelschleier der Zukunft. Was hinter uns liegt, nachstrudelnd in der Furche uns'res Lebensschiffchens, wissen wir; was vor uns liegt, wird uns mit jeder Stunde offenbar. So theilen sich vor uns die trüben Massen, um sich im Rücken wieder zu schließen, und ein beschränkender Dunstkreis von geringem Umfange begränzt uns allenthalben und wehrt dem forschenden Blick. So fahren viele Millionen durch das weite Meer der Jahrtausende und knüpfen das Band der Erinnerung über die sterbenden Völker hinweg zum nächsten Geschlechte, eine vergängliche Welle in dem ewigen Wechsel des gleichen Spieles. Aber der einzelne Mensch verliert sich im Gewühle der Massen. Und doch ist dieser kleine Mensch selbst eine unendliche Welt und im Stande, mit des Gedankens Adlerflug in der Ewigkeiten Ewigkeit zu dringen und seines Geistes Individualität, vom Kampfe mit dem Leben und der Erkenntniß großgezogen, über des Daseins beschließende Gränze hinauszuführen in eine andere Welt, nachdem ihn des Glücks und Elends schwanke Wechselwoge vielleicht auf jene seltene Höhe gehoben hat, wo ihn der Freude Riesenarm umstrickt und die Würde eines Gottes ihn durchflammt — an der Brust einer liebenden fühlenden guten Menschenseele.

5.

(Ohne Datum. Wahrscheinlich Januar 1867.)

Mein liebes gutes Gretchen!

* * *

Ich weiß gar nicht mehr, wie lieb ich Dich habe; denn ich weiß nicht mehr, wie ich ohne Dich war. So kann einer, der mitten im Meere ist, nicht wissen, wie groß es ist, wenn er das Land nicht mehr sieht.

Mir gehen heute einige Zeilen von Goethe nicht aus dem Kopfe:

„— — Aber den Einsamen hüll'
In deine Goldwolken.
Umgieb mit Wintergrün,
Bis die Rose wieder heranreift,
Die feuchten Haare
O Liebe, Deines Dichters!
Mit der dämmernden Fackel
Leuchtest Du ihm
Durch die Furten bei Nacht,
Über grundlose Wege
Auf öden Gefilden.
Mit dem tausendstimmigen Morgen
Lachst Du in's Herz ihm;
Mit dem beizenden Sturm
Trägst Du ihn hoch empor. — — —"

Die prächtigen Bilder wollen mir nicht aus der Seele; denn sie sind mir aus der Seele genommen und ich weiß gewiß, daß ich selbst gesehen habe, wie Du mit der dämmernden Fackel mir voranschwebtest, als ich zaghaft am Flusse stand und im Scheine Deiner Leuchte die Wellen emsig glitzerten, eintönig in die Nacht hineinmurmelnd; wie Du dann durch die Heide mir voranzogest in gemessener Bewegung, das Haupt halb gewendet nach mir, beleuchtet vom

rothen Dampfe der Fackel; wie Du an der Hand mich emporhobst auf den Flügeln des Sturmwinds und über das Gebrause hinweg in stillere Wolken mich brachtest. Dort erst, wo der blaue Himmel über uns friedlich glänzte und die Welt in wechselndem Wetterlichte tief unter uns lag, wandest Du Dich zu mir und legtest sanft Dein treues Haupt an meine Brust; und ich weinte Thränen der Freude darauf in unnennbar seligem Bangen. — —

In mir sind viele Dissonanzen los und ich kann die Orgelpfeifen in meinem Innern nicht mehr stimmen, daß sie zusammenklingen rein und harmonisch.

Ich bin wie ein Orchester vor der Aufführung. Lauter Gequick und Gequack und nichts Ganzes. Und ich kann es leider nicht ändern. Aber wenn Du nur eine halbe Stunde schweigend neben mir säßest, Deine Hand in meine gelegt, so würden die wilden Geister allmählich sympathisch werden und in ruhigere regelmäßige Schwingungen übergehen, gleichwie auf des Herrn Gebot Erde und Wasser sich schied und aus dem Chaos sich rasch Flüsse, See'n und Meere und Thäler und Hügel und Felsen friedfertig zum schönen Bilde zusammenordneten.

So muß ich denn das verstimmte Instrument mit den verwirrten Saiten stehen lassen bis der rechte Klavierstimmer kommt und es wieder in Gang bringt. Aber dann will ich ihn so schnell nicht wieder loslassen, sondern fest und lange umschlungen halten mit den Armen und ihn mit Küssen bezahlen weit über seine Rechnung. Du weißt nämlich gar nicht wie lieb ich Dich habe — —

In der Sylvesternacht, die unterdessen auch gewesen ist, haben die Leute viel geschossen. Warum weiß ich nicht. Wahrscheinlich haben sie das Leichenbegängniß des alten Jahres gefeiert und haben ihm ins Grab geschossen, wie es ja bei allen Militairs geschieht. Wie man in dieser traurigsten Nacht des Jahres lustig sein kann, begreife ich gar nicht.

Vielleicht begreife ich's das nächste Jahr. Nun sei tausendmal geküßt (ach wenn's nur wahr wäre) von Deinem

Adolph.

Grüße an Deine Eltern und an Dich von Ludwig, Mutter und Johanna.

6.

Seeshaupt, im Mai 1867.

Mein liebes, gutes Gretchen!

Deinen Brief habe ich empfangen und freue mich schon auf den nächsten. Unterdessen aber will ich Dir den langen Brief schreiben, den ich Dir schon vor meiner Krankheit versprochen habe. Jetzt bin ich, einige Schwäche abgerechnet, wieder gesund; besonders verließ mich das Fieber schon in den ersten Tagen; ebenso ging G. wieder nach Hause, was mir sehr wohl that; denn ich bedarf wie andere Menschen, die ihren Gefühlen nicht Jedermann gegenüber Luft machen können, zeitweise der Ruhe und Einsamkeit, um mit mir selber fertig zu werden und eine lange Gemüthsrechnung abzuschließen. Eine solche Einkehr in meinem Innern halte ich jetzt und gebe mir jeden Tag selber Audienz unter Gottes freiem Himmel, recht feierlich. Ich sitze in einer Waldlichtung auf einem Baumstrunk und bilde mir ein, auf dem Baumstrunk nebenan sitze meine Frau. Da kommen sie denn heran, meine Gedanken, bald ernst bald fröhlich, bald mißmuthig bald ausgelassen, bitten demüthig um geneigtes Gehör und ich mache ein so fürstliches Gesicht dazu, als ob ich sie gar nicht kennen würde. Die meisten verweise ich dann an die

Frau Gemahlin, welche recht gnädig lächelt, gerade als ob sie nicht auf einem halbvermoderten Holzblock, sondern auf einem goldgleißenden Throne säße. Ich blicke meine Frau recht liebend an und vergesse darüber die ganze Audienz. Ich will ihr die Hand hinüberreichen; aber da geht es mir wie es einem oft im Traume geschieht: mein Arm ist standhaft zu kurz; ich will aufstehen, zu ihr mich setzen, um sie herzlich zu liebkosen, aber da spaltet sich der Boden zwischen uns und bildet eine große Kluft und wir strecken an ihrem Rande weinend die Arme uns entgegen. Da denke ich mir: „Das ist doch gerade wie im Traum"; und damit wache ich auf und blicke durch die rauschenden Wipfel in den blauen Äther. O könntest Du doch bei mir sein!

Ich habe hier einen einsamen See im Walde gefunden von dunkeln Tannen und hohen Buchen rings umgeben, weit hinein mit Röhricht bedeckt, ein Stelldichein für Hirsche im Mondschein. Die Waldvorsprünge mit den hohen Bäumen, deren Stämme, wo sie ein heller Strahl trifft, zauberisch aus dem Dunkel treten, werfen einen weiten Schatten in den stillen See, dessen Fläche nur manchmal ein Windzug kräuselt, der sich durch fernherziehendes Rauschen in den Wipfeln der Bäume verkündigt. Schon zu allen Tageszeiten habe ich dort die Natur belauscht und ihre Räthsel willenlos nachgesprochen, die Hieroglyphen des großen Geistes unwissend mit kindischem Finger nachgefahren. Am Vormittage, wenn die schräg fallenden Strahlen der Sonne Lichter und Schatten in mannigfachem Wechsel auf die Landschaft zeichnen, halten die Vöglein Concertprobe über den See hinweg und tief aus dem Walde schallt das Echo zurück ihrer Lieder. Der Kuckuck giebt den Tackt und die andern kümmern sich nichts darum, denn sie sind alle Componisten.

Ich aber liege im Moose, zu meinen Füßen die spielenden Wellen, um mich nichts als die athmende Natur und ihre kindlichen Laute, und blicke entweder hinauf in die un-

endliche Bläue, in der das Auge hinauf, hinauf, hinauf dringt ins Grenzenlose, oder ich sehe vor mich auf den mit Wurzeln durchzogenen Boden, wo von Ameisen, Käfern, Fliegen, Würmchen, Moos und Blumen eine Welt im Kleinen aufgeführt wird, auf jedem Quadratfuß eine andere.

Hoch und höher steigt die Sonne am leuchtenden Firmamente, es wird Mittag und stiller wird die Natur. Dann brütet die Hitze über der lautlosen gedrückten Fläche, gleich einem Netz sich fortspinnend über den trügerischen Spiegel. Kein Hauch bricht durch die ängstlich stille, schwüle Luft; eine schillernde Florfliege tanzt über dem Röhricht und aus den starren Baumwipfeln jenseits auftauchend fliegt ein Geier mit einem heiteren Schrei träge über den See. Einsamkeit und Mittagshitze gähnen wie ein grenzenloser Abgrund; ein heißer einschläfernder Dunst gestaltet sich vor meinen Augen zu mannigfach verschwimmenden Bildern, die mich in Schlaf und Traum hinübergaukeln und die heißen Stunden des Nachmittags verschlummern lassen, bis endlich mich der kühlere Abendwind erweckt. —

Da nun, wenn die Ufer des Sees im Schatten des Waldrandes verschwimmen und das letzte matte Licht von den Tannenwipfeln aufwärts schwebt und als blasser Streifen am Horizont verglimmt, wenn die Natur schweigend ihrem eigenen Herzklopfen lauscht, — da beginnt eine Legion von Fröschen eine lautschallende andauernde Litanei, die mir von ihrer Frömmigkeit wie von ihrem musicalischen Sinn einen gleich hohen Begriff beibringt. Wie gut muß es solch ein Frosch haben! Den plagt keine Welt, keine Philosophie, kein Selbstbewußtsein.

Aber auch dieser Hymnus nimmt ein Ende. Der Mond steigt über die Baumwipfel empor; sein bleicher Strahl erklimmt das leisrauschende Röhricht und schickt zitternde Lichter über den schweigenden See. Ein leichtfüßiges Reh betritt kaum hörbar das Gestade und nimmt ein Fußbad, ahnungs-

los, daß es belauscht wird von einem zweibeinigen Menschen. Dieser aber sitzt auf einem Baumstamme und blickt hinauf zu den Millionen von glitzernden Sternen, deren jeder eine Welt, größer, als daß sie ein Menschengeist umfassen könnte, in vorgezeichneten Bahnen dahinrollt in aller Zeiten Ewigkeit. Und da muß er denken an die kleinen Käfer, Ameisen und Würmchen, die am Vormittage vor seinen Augen auf einem kleinen Stückchen Moos ihr vielleicht eintägiges Leben in wichtigthuender Geschäftigkeit unter unendlichen Beziehungen und Verhältnissen verbrachten, offenbar ohne etwas von Sternen und Welten zu wissen, doch vielleicht ihre Kleinheit erkennend gegen die Welt eines Baumes, eines Felsblocks. — Und kann da der winzige Mensch sich einbilden, mit seinem schwachen Auge die Welt begrenzt zu haben, er ein Würmchen, beschränkt auf wenige Jahre und gebannt in engen Raum auf dieser kleinen Erde, die selbst nur einem Sandkorn gleich ist im Meere? Woher kommst und was willst Du hier, wohin gehst Du? Bist Du ein Spiel des Zufalls, ein Geschöpf unbewußter Combinationen naturnothwendiger Gesetze, eine vergängliche Welle im Ocean; oder bist du ein Theil des Geistes, der durch Sonnenfernen rauscht? Vom Winde bewegt kommen die Wellen alle fragend ans Ufer im ewig gleichen Spiele und die von Vernichtung zerrissene Seele des Menschen hat auf das große Räthsel keine Lösung; sie findet keine Analyse der mächtigen Ahnungen, die sie durchschauern; sie muß sich fürchten vor ihren eigenen Tantalusgelüsten im Reiche der Erkenntnis, denn sie schlagen die Phantasie, die die menschlichen Grenzen zu überfliegen wagt, mit dem Fluge der Verwirrung und der Strafe des Irrsinns.

Nichts bleibt ihr, als der qualvolle Ruf ungestillter Sehnsucht nach Auflösung und Vergessen. Doch der Schmerzensschrei verhallt im gedankenlos äffenden Echo und die plätschernden Wellen fragen immer und immer fort, fragend beugt sich und flüstert das Röhricht, fragend rauschen die

Bäume und zittert das Laub, fragend ziehen die glitzernden Sterne in kühnen Bahnen brausend dahin und in wirbelndem Tanze reißen die stürmenden Elemente, vergeblich um die große Antwort heulend, den Menschen mit sich fort. — Halte Dir die Ohren zu und eile zurück, kleiner Mensch, Du Herr der Schöpfung, vergiß deinen Stolz und versuche nicht zu antworten auf den hunderttönigen Ruf der lebenden und todten Kreatur. Enteile, bevor Dich der Dämon Deines eigenen Dranges umstrickt und Dich hinausführt in das weite Meer der Gedanken, wo Alles sich zur Frage, zum Räthsel gestaltet und die Welt sich verwandelt in eine riesige Sphinx, die den nicht für ihre Ätherhöhe Geborenen kalt hinabstürzt in die Nacht des Wahnsinns. — — —

„Senke nieder
Adlergedank' dein Gefieder:
Kühne Seglerin Phantasie
Wirf ein mutloses Anker hie!"

Der nachdenkliche Mensch hat Momente, an denen alle Philosophie zu Schanden wird, mag ihm nun die Natur oder die Menschengeschichte den nächsten Anlaß dazu geben. Er kann ebenso empfänglich wie schwach sein, und wenn er noch nicht in einem ihm orthodox gewordenen System hartgebacken ist, mag er ein solch einsames Grübeln vermeiden; denn „das Allergräßlichste ist das Denken", sagt ein afrikanisches Sprichwort, wohlgemerkt „das Allergräßlichste".

Und giebt es wirklich keine Lösung des großen Räthsels der Natur und Geschichte? O ja leicht hundert, die eben in ihrer Verschiedenheit ihre Unrichtigkeit beweisen; auf der trümmerhaften Erkenntnis führt kein Weg hinauf zu jenen Höhen, und was in hohen übermenschlichen Momenten als Ahnung durch unsere Brust zieht, läßt sich nicht bannen in Worte des Verstandes, und die energischste Empfindung kann auf dem Wege unmittelbaren Ergusses nur einen

Schatten des Empfundenen wiedergeben, ein neues Räthsel, ein einzigesmal von einem Einzigen erkannt, unaussprechlich im Worte und nur nachgeträumt im Kunstwerk. Mit dem Herzen muß man die Welt verstehen; mit dem Verstande kann man's nicht; die innerlichen Anschauungen aber vom Unendlichen sind unsagbar, stumme Gedanken. Jene Leute, denen Alles so impertinent klar ist, die nirgends ein Problem sehen, die den großen Hauptschlüssel für jede Erscheinung bei sich zu tragen wähnen, oder jene, die nicht begreifen, wie man über die natürliche, gesetzmäßige Begründung der Dinge und Vorgänge hinausgehen und nach einem tieferliegenden Ursprünglichen forschen kann, nach einem geistentsprungenen Zwecke, oder jene, die aus einer Mischung von Faulheit und Unselbstständigkeit, unbekümmert und verstockt ein religiöses Dogma an die Stelle der Erkenntniß setzen — sie lügen, wenn sie sagen, daß sie Herzen hätten; sie lügen oder täuschen sich selbst, wenn sie behaupten jemals geliebt zu haben, sie füllen die Welt mit Phrasen und ebenso complizierten wie falschen Rechnungen kühler Verstandesarbeit, die jedes Kind einreißt. Doch will ich meinen Sermon einstellen, sonst ginge er in die langweilige Ewigkeit fort. Wärest Du bei mir, so hätte ich alle die Schmerzen nicht; ich würde Alles, Alles verstehen und um nichts fragen; ich würde an Deinem Arme durch Wälder und Fluren eilen, unendlich beglückt und unendlich weise; denn die Liebe lehrt uns ja den geheimnißvollen Zauberspruch, der mit einem Male der todten angestaunten unbegreiflichen Natur Leben einhaucht, der den Schleier von unsern Augen reißt und sie blicken läßt in unendliche Wahrheiten, die keine Menschenzunge nachstammeln kann. Wärest Du bei mir, so hätte ich schon längst Bruderschaft geschlossen mit einem Kuckuck, einer kreuztollen alten Eiche, dem Binsengebüsch am See, der grünen einsamen Halde im Hochwald und einem prächtigen Sterne da droben am Himmel. So aber stehen wir einander fremd gegenüber

und betrachten uns mit mißtrauischen, manchmal furchtsamen Augen; denn keines versteht das Andere. Schon oft habe ich ihnen zugerufen, daß ich auch liebe; sie sollten doch etwas näher kommen und nicht so scheu sein. Manchmal waren sie auch nahe daran, doch riefen sie zuletzt immer: „Du bist ja nur ein halber, bring' sie mit, bring' sie mit.“ Wenn ich dann antwortete: „Ei, das geht ja nicht, sie wohnt ja weit weg von hier; wie gerne würde ich sie Euch mitbringen, sie ist so gut, wie ihr keine noch gesehen,“ dann brummte die alte Eiche: „Nun so hole sie, wenn Du zu unserem ästhetischen Thee willst eingeladen werden.“ Und seitdem fragen sie mich alle Tage, denn sie werden nach und nach doch vertrauter mit mir: „Ist sie noch nicht gekommen, o bring sie doch mit.“

Ich traue mich bald nicht mehr in den Wald hinaus; denn sie machen Alle ein so trauriges Gesicht und sind bös mit mir, weil ich immer allein komme. Ich muß ihnen morgen eine Generalvertröstung auf spätere Zeit geben und dabei meine eigene Einzigkeit so liebenswürdig machen, als es mir möglich. —

7.

Seeshaupt, im Mai 1867.

Mein liebes gutes Gretchen!

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Wir hatten ein paar stürmische Tage, an denen ich gerne am Seeufer spazieren ging und die bewegte sechs Stunden lange Fläche hinabsah und nicht wußte, ob ich Sturmwind oder Woge werden sollte. Möchte man doch manchmal eine zermalmende Kraft besitzen, welcher nichts

widersteht, deren Vernichtungslärm die Stimme der Sorge im Innern übertäubt, und in der wilden, alles niederschmetternden Jagd keine Besinnung aufkommen läßt. O so ein Sturmwind hats gut; der kennt keine Rücksichten, der heult durch den Forst, fährt den Tannen in die grünen Haare und knackt sie um im Ächzen, daß die Schreckenstöne der Zerstörung bis in die Wohnungen der Menschen wiederhallen. Und dann zieht er brausend davon im Wetterlicht. Oder die Wellen im See, wie dürfen sie so mächtig daherrollen und mit Donnergetöse immer und immer wieder an die Felswand stürmen, daß die stürmende Gischt die zitternde Erde weithin benetzt! Wer da Kraft borgen könnte von dem übermenschlichen Element, um dem Drang der Leidenschaften recht Gehör zu geben. Als ich am Ufer stand, kam der König dahergeritten und blickte auf den unendlichen Wellengraus mit einem Gesichte, in welchem zu lesen war: „Dieser schöne See gehört auch mir. Ich bin sein König!"

Als ich nun wieder dem Spiele der langen Wogenreihen zusah, die mit schäumenden Kämmen, Regimentern gleich, in langen Linien daherzogen und mit einer trostlosen Regelmäßigkeit im ewigen Wechsel den Uferdamm erschütterten, mußte ich mir denken: Junger Mann, wenn Du gerade in dem Kahne säßest, der da draußen in den Wirbeln tanzt, die ihn vom Ufer gerissen; wenn Du da drinnen säßest und mit den eben jetzt zerschmetterten Planken in die lärmenden Wogen versänkest, da würdest Du wohl rufen: „Haltet ein, ihr seid im Irrthum. Kennt mich doch, ich bin ja Euer König, habt Achtung vor meiner Würde und Macht. Ich regiere ja das ganze Land, und jeder Unterthan, der Euern breiten Rücken mit dem Ruder schlägt, horcht auf meinen Befehl, zahlt mir Tribut! Hörst Du's, ungehorsamer See, Unterthan meiner Unterthanen! Ich bin gewiß der König, Du aber gehörst mein!" — Doch so viel würde er schwerlich zu sprechen haben; der See hätte ihn schon gefressen und

unterhielte sich mit dem toten Spielzeug, ohne das Besondere herauszuschmecken, was einen König von einem Fischerbuben unterscheidet. —

Durch den Wald, in dem mein Wildsee liegt, läuft die Eisenbahn und ein Bahnwärter wohnt mitten in dieser Stille; hoch auf einen Hügel hat man sein Häuschen gebaut, damit die Signalstange weithin sichtbar die Bäume überrage, und dort kehre ich manchmal ein und lulle in dieser armseligen aber von Zufriedenheit durchwehten Häuslichkeit die bewegten Sinne zur Ruhe. Der alte Mann, der da lebt, zieht in einem kleinen Gärtchen seine Bohnen und seinen Kohl wie Kinder groß mit einer so ungestörten Freude, so ganz bei dieser Sache allein, und doch zugleich so gedankenlos, so nichts bewundernd, daß ich eine solche glückliche Unbefangenheit beneiden muß. Wie groß muß erst seine Freude sein, wenn er die Bohnen einmal essen wird und deren ganze Lebensgeschichte, deren Schöpfer er zu sein glaubt, im Geiste mitgenießt. Wächst ihm nicht Leibes- und Seelennahrung aus demselben Kohlbeet? Er ist ein ganz kluger Mann, der Alte; als ich ihn aber neulich fragte, ob es ihn denn gar nie gedrängt habe zu wissen, was hinter den schneebedeckten Bergen liege, die man von seinem Häuschen so herrlich überschaut, sah er mich blöd und verständnislos an, und als ich meine Frage erläuterte, meinte er, das könne man Alles ja in der Zeitung lesen, wenn man es gerade wissen wolle, und rettete sich unter seine Kohlstauden. Oft wenn ich oben an seinem Fenster stand und in Gedanken über die Baumwipfel hinweg mit den Wolken ins ferne Abendrot hineinzog, recht träumerisch bis zum vollendeten Vergessen, da trat er hinter mich und glaubte mir einen Gefallen zu erweisen, wenn er in irgend einer banalen Phrase seine mäßige Billigung zu diesem Naturschauspiele preisgeben konnte, ungefähr so wie man seine Hausthiere lobt. Sah ich ihm dann ins Gesicht, so war sein Auge fest und ruhig auf die

rothen Wolken gerichtet, aber unempfindlich und gedankenlos. Er kann nicht begreifen, wie man in alltägliche Erscheinungen mehr hineintragen könne, als sie dem ersten Blick offenbaren; denn er hat über Natur und Leben, über den Wechsel der Zeiten und Geschlechter sein bestimmtes Wissen ohne allen Zweifel, ohne alle Bewunderung. So lebt er wie eine Pflanze, wie einer der Bäume in seiner Umgebung festgewurzelt auf einem kleinen Fleckchen Erde, müht und plagt sich, richtet sich auf den paar Quadratschuhen so behaglich ein, als er kann und stirbt vielleicht, wenn er gerade damit fertig zu sein glaubt. Und nicht einmal für seine Nachkommen hat er gearbeitet; denn der Staat pflanzt dann einen anderen Menschen in das Häuschen, der wahrscheinlich auch nicht an Sehnsucht erkranken wird, wie Heines Fichtenbaum. Und unter ihm läuft noch die Eisenbahn vorbei. Das schnelle Kommen und Gehen der fremden Gesichter könnte mich vollends rasend machen.

Man hat so ein Streben, sich auszubreiten in der Natur, viel zu umfassen, und der unbefriedigte Sinn drängt immer weiter und wird um so stürmischer, je mehr seine Freiheit auf einen kleinen Kreis beschränkt ist, je enger seine Klause ihn gefesselt hält. — Stehen wir im Thale, so lockt uns der steile wolkengesäumte Berg mit dem Gipfel im Blauen, und haben wir ihn erklimmt, und lassen den Blick über die wechselnden Gefilde in der Tiefe schweifen bis wo in der dämmernden Ferne die Wellen des Oceans das Felsengestade bespülen, so zieht uns der geheimnisvolle Drang von Ort zu Ort mit wachsender Sehnsucht bis auf die blaue Flut am Horizonte, und die Phantasie schifft mit dem spielenden Wellenschlage über das weite Meer nach fernen sonnenbeschienenen Buchten zu fremdblickenden Menschen mit Märchengesichtern. Und kämst Du auch wirklich einmal, arme Seele, an solchen ersehnten Ort, auch dann würdest Du die Heimath, die Ruhe nicht finden, nirgends in allen Ländern. —

Oft lockt es uns so heimisch an, nur jenen Hügel hat man noch zu erklimmen. Dort hinten muß ein sanfter Thalgrund friedlich im Schatten der Waldbäume liegen, ein Wildbach braust hindurch und eine verschwiegene Mühle klappert in die einsame Stille. Dorthin, ja dorthin will ich, dort will ich wohnen in einem bescheidenen Kämmerlein, wo die Rebe mir zum kleinen Fenster hereinblinkt und das Wasser über den Rädern zu Demanten zerstäubt; dort will ich unter zufriedenen Menschen leben, einfach und harmlos, bis ich alt werde und grau, bis ich das letzte alte Mütterlein begraben, bis die Räder stehen bleiben, morsch und moosbedeckt, bis der Wald zur Mühle heranwächst und sie einspinnt in grüne Ranken, bis Vöglein nisten im Fenster, und Gras wächst aus den gebrochenen Staffeln, bis nichts mehr gehört wird als das Tosen des Wassers und das Rauschen der Bäume. Ja, dorthin, dorthin, müde Seele, dort findest Du endlich, was Du so lange gesucht, die Heimat, dort werde ruhig und glücklich und schlafe einst in der grünen Waldnacht den ewigen Schlaf. O wie werde ich dort mich häuslich einrichten, mit wie wenig, wie einfach will ich leben, wie will ich ein Gärtchen bestellen und die Frucht der eigenen Mühen genießen! Die felsigen Ufer des Bachs und die schattigen Laubdächer sollen meine Welt, mein Alles werden; über sie will ich nicht hinaus verlangen in das große Labyrinth, in dessen vielverschlungenem Graus, in dessen unendlichem trostlosen Wellenschlag ich begraben will, was noch an Wünschen und Hoffen meine kranke Seele belastet. In meiner kleinen neuen Welt will ich wieder gesund werden, einer Welt, die ich umfassen kann, wenn ich sie bis zum letzten Halme kennen gelernt habe und recht eins mit ihr geworden bin, mit jedem Baume, jedem Vogel, der darin nistet — —

Da endlich ist der Hügel erklimmt, und der enttäuschte Blick sieht auf schöne, aber ach auf andere Fluren als die

gehofften, und ein neues Ziel schwebt golden und lockend auf den blauen Bergen oder im schimmernden See in der Ferne. Der Glanz der Poesie ruht duftig über dem Saume der Landschaft und weicht vor unserm Schritt zurück in gleicher Entfernung und läßt uns immer umgeben von der prosaischen Welt. So leuchtet der goldene Streifen am Himmel hin und zieht unser rastloses Lebensschifflein magnetisch nach sich, bis es einmal zerschellt in den gefühllosen Wellen. — Die Menschenseele hat nur eine Heimath und auch diese findet sie selten. Sie ist aber auch nicht auf den freien Bergen oder den schönen Thälern der Erde zu suchen, sondern in eines andern Menschen Brust; dort allein überkommt uns Ruhe und Befriedigung, dort wohnt das heitere zufriedene Glück, das ohne Wunsch über sich selbst hinaus in froher Gelassenheit mit uns dahinlebt. Die Liebe muß uns Alles ersetzen, vor Allem die Heimath und das, was drum und dran hängt. Und wenn wir glaubten, gewisse Empfindungen und Zustände nie entbehren zu können, so löst doch die Liebe sie auf, weil sie sie in sich begreift, in ihrer intensiveren Empfindung mit fortreißt, und erst wieder zu Tage kommen läßt, wenn sie ihr unzertrennlich verwachsen sind. Nicht wahr, Gretchen?

8.

1867

— — — — — — — — — —

Wenn Du wüßtest, wie ich mich manchmal nach Dir sehne, besonders unter vielen Menschen, deren keiner wert scheint, daß man bei ihm verweilen möchte. Mit jedem Jahre gibt sich die Welt Mühe, blasirter auszusehen, und es gelingt ihr wunderbar. Wenn man eine Stunde auf der Promenade

der großen Welt spazieren gegangen ist und sich zu den Physiognomien etwas zu denken versucht hat, wird einem ob der Gehaltlosigkeit so fade zu Muthe, daß man ein Heimweh nach einem wirklichen Menschen bekommt. Wer da nicht schon abgelebt ist und stumpfsinnig nobel aussieht, der sucht es zu scheinen und ich bin dann zufrieden, wenn ich bei dem überall trostlos zu Tage tretenden Mangel an seelischer Fülle, mit dem kleinsten, was an den Menschen eigentlich noch Wahres ist, möglichst viel Material zu gewinnen suche, mir etwas zu denken. Das ist eine kärgliche Goldwäscherei. Die meisten haben noch einen kleinen Funken irgend einer Individualität, und es macht mir Vergnügen, diese kleinen Erkennungszeichen, in denen sich die Natur äußert, diese kleinen und kleinsten Theile eines unerreichten Ganzen, welche nie ein großer innerer Trieb, sondern eine kleine praktische Seite des Lebens ausgebildet hat, zu studieren. Und es geht; denn es ist merkwürdig, mit wie wenig der Mensch sich noch unterhalten kann, wie die Phantasie im Nothfalle auch an das Geringste ihre größte Kraft setzt; aber nur im Notfalle. So können auch Gefangene Jahrelang mit Spinnen umgehen und vollkommene Unterhaltung finden. So wie aber einmal ein wirklicher Mensch auf die Bühne tritt, in dessen Gesicht eine ursprüngliche Naturkraft, eine große und edle Seele sich äußert, wenn man, mit einem Wort, einen gehaltvollen Menschen sieht, der in nichts öde und geistig ungesättigt erscheint, (und manchmal sehe ich zu meinem Troste wirklich solche Menschen) da verschwindet alles Andere und kommt einem so blöde und abgeschmackt vor, daß man angesichts der wichtigen Prätension und der nichtigen Leistung gerade auflachen möchte. Und Alle jene, welche einem gerade noch viel Reiz geboten zu haben schienen, weil sie eine kleine charakteristische Wahrheit an sich trugen, sehen da mit einem Schlage so dumm aus wie alle Anderen. Dann ist der Gefangene frei. — —

Wenn ich von solchen Gängen immer heimkomme, muß ich an Dich denken, daß ich weinen möchte, auch könnte ich da nicht schreiben, weil mein Gefühl zu rasch ist, zu schnellkräftig, als daß es sich in langsam geschriebene Worte auseinanderziehen ließe.

An Martin Greif (Hermann Frey)

9.

München, den 25. Dezember 1867.

Lieber Hermann!

Dein Brief war mir nach zwei Seiten hin eine Wohlthat, wie Du Dir denken kannst, eine fette Kuh unter den mageren oder vielmehr ganz imaginären. Ich weiß, daß Du meine Leiden mitfühlst und manchen Blick schon gethan hast in das menschliche Elend, das an Jeden einmal herantritt und wie zum Hohne die bittere Tragödie an die gewöhnlichen, materiellen Lebensbedingungen knüpft. Ich sage Tragödie, ernste Tragödie; denn wenn ich des Morgens meinen Gürtel enger schnalle, sind es bei Gott keine kleinen, keine gewöhnlichen Gefühle, mit denen ich mich, gleichwie mit einem Gebete wappne für den beginnenden Tag. Ernst und großäugig steht das Schicksal immer vor mir da und die stillblickenden Augen und die ausdruckslose Stirne lassen keinen Schluß zu auf das, was kommen wird. Eine Sphinx, die jeden Tag größer und unheimlicher wird. Ja ich muß mich des Morgens immer

gut wappnen; denn jeder Tag ist eine Schlacht, ein unsichtbarer aber schrecklicher Kampf. Stolz und Entsagung gewinnen immer; aber mutlos starren sie ins Leere, wenn der Feind gewichen. Öde die Gegend, hohläugig die Menschen, traurig die ganze Welt; so quälen mich die Bilder. Und doch fühle ich mich größer wie sonst und empfinde oft eine unerklärte moralische Genugthuung, was wohl krankhaft von mir ist. Zwar bin ich äußerlich stiller, aber in Wahrheit desto nervöser und aufgeregter, und meine Sinne sind geschärfter wie sonst. Es zehrt eben. Ich könnte über diesen Prozeß eine Abhandlung schreiben.

Alles Bestehende entkleidet sich allmählig vor meinen Augen des hindernden Beiwerks, das die Erkenntnis trübt, und liegt als Wahrheit vor mir. O ich könnte Einem viel sagen; es ist gerade, als hätte ich Brillen bekommen, durch die man nur das Wesentliche sieht. Das wäre der rechte Weg des Philosophen, der nach Licht und Wahrheit strebt. Hungern, bis seine Augen klar werden, die Nebel allmählig um ihn fallen und die Welt offen vor ihm liegt. Hungern, bis er plötzlich sich an jenem Thore findet, hinter welchem das große Geheimnis wohnt, dem er nachstrebt. Dann mag er ein wenig hinüberhorchen, und schnelle umkehren, bevor er die Kraft verliert. Hinausgehen auf dem schmalen Rand bis an den Abgrund, wo er die Ewigkeit rauschen hört, wo er die Hand über die Grenze strecken kann in ein anderes Reich, und dann zu der weit hinter ihm liegenden Welt zurückkehren und erzählen, was er gesehen, wenn ihm die Wucht des Geschauten nicht die Zunge lähmt — das wäre eines großen Philosophen würdig. Wie lächerlich kommt mir heute der Materialismus vor; gewiß er kann nur bei guter Kost bestehen. Viele Dinge, über die ich sonst schwankender Anschauung war, sind mir jetzt verständlich. Die Schleier sinken, die Zweifel fliehen und Alles tritt zu Tage in hörbarem Taktschritt.

Heute Nacht um 12 Uhr war ich in der Mette im Dom (was sollte ich sonst thun). Ich dachte an Dich und wünschte Dich zu mir, um die Empfindungen zu teilen, die aus dem großen und reichen Bilde auf mich zustürmten und mich erdrücken wollten. Ich wähnte mich zurückversetzt in's fünfzehnte Jahrhundert. Der verhallende Gesang und die mächtig dazwischentretende Orgel, das in dem Dämmer der Gewölbe verschwebende Licht, die vielen, starren frommen stummen Gesichter, das seinem Sinne nach (ich sehe alles nur mehr so) würdevolle Ceremoniell und der große Gedanke, der übermenschlich große Gedanke ergriffen mich und schüttelten mir den schwachen bebenden, widerstandslosen Leib, daß ich vergebens nach Fassung rang. Lieber Hermann, ich kann jetzt nicht mehr schreiben; meine Finger werden steif. Es ist in meinem Zimmer fast so kalt als auf der Straße und ich habe kein Holz und Nachts kein Licht. Deßwegen will ich über Deine Gedichte erst übermorgen schreiben und werde recht ausführlich sein. Entschuldige', daß ich so abschweifend bin und immer von Anderem rede als ich sollte. Ich bin wohl krank. Nimm meinen Dank hin für Deine Theilnahme und sei herzlich gegrüßt von

Adolph.

— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —

Schreibe mir oft, sonst verliere ich Haltung und Mut und lege mich in's Bett um einzuschlafen; ich käme mir vor wie abgeschnitten von der Welt, wenn ich nicht Briefe erwarten könnte. Du Prel sehe ich fast täglich. Ihm gegenüber möchte ich am wenigsten niedersteigen.

Aus einem Brief an Inspektor Eigner vom Jahr 1868

10.

Auch puncto Aesthetik möchte ich mein Herz ausschütten. Die hiesigen Maler werden immer philosophischer und speculativer; die Erscheinungswelt geht sie gar nichts mehr an; sie sind jetzt bald im Stande die absolute Idee malen zu können. Sie zeigen nicht wie die alten Maler an den realen Dingen die Ideen, sondern sie stellen die Ideen mit den realen Dingen dar. Und das ist das große Grundübel unserer modernen Kunst.

An John De Soyres*) in Wien

11.

München, 4. Juli 1868

Mein lieber Freund!

— — — — — — — — —

Ich finde, daß Sie auch in Wien schon wieder in der ruhigen gesetzten regelmäßigen Lebensweise sich bewegen, was mir bei einem jungen Menschen Ihres Alters unbegreiflich ist. Um das beneide ich alle Engländer und schreibe es zum

*) Herr John De Soyres, gegenwärtig Pastor in St. John, New Brunswick, Canada, studierte Ende der 60er Jahre in München und wurde, selbst ein geistvoller Mann und feiner Schachspieler, durch das Schach mit Bayersdorfer bekannt und befreundet. A. d. H.

Theil ihrer vortrefflichen Erziehung in der Familie, zum Theil der Seeluft zu, welche bis zu uns weicheren Landratten nicht hereinweht. Ich freue mich schon Sie in Berlin wiederzusehen, immer derselbe, während ich mit jedem anderen Aufenthaltsort auch ein anderer Mensch werde. Unstät, wie ich bin, „der Unmensch ohne Zweck und Ruh" wie es im Faust heißt, werde ich wohl auch einmal nach England kommen und Sie immer noch als den nämlichen vorfinden, das Parlamentsmitglied ganz wie den ehemaligen Studenten ad libitum an einer deutschen Hochschule.

Wären Sie nur in den letzten Wochen hier gewesen, um all das aufgeregte Treiben mitzuerleben, ich habe Sie oft hierhergewünscht. Intendanten, Capellmeister, Schriftsteller aus aller Herren Länder, die hervorragendsten Freunde und Gegner der Wagnerschen Musik, bedeutende und unbedeutende Köpfe, Schwätzer, kluge Leute, Zöpfe, Dummköpfe, Berühmtheiten, das Alles strömte nach der Aufführung in heftiger Debatte in's Café Maximilian, wo man sich gegenseitig kennen, ehren oder geringschätzen lernte.

Sie haben gewiß verschiedene Referate über die Meistersinger in den Wiener Blättern gelesen, von Hanslick, Schelle und anderen. Ich habe sie auch gelesen und muß gestehen, daß ich von diesen Herren etwas Gescheidteres erwartet hätte. Noch las ich keine einzige vernünftige Kritik, und es scheint uns vorbehalten zu bleiben, ernst und eingehend über dies merkwürdige opus zu schreiben; ich habe zu Ihrer einstweiligen Orientierung das Scelett unseres Artikels beigefügt. Nun ein paar Worte über die Oper selbst: Der erste Eindruck ist blendend und überwältigend. Ich hatte erst bei der dritten Aufführung meinen kritischen Verstand wieder gefunden, um ein ruhiges Urtheil fällen zu können. Eine technisch größere Leistung ist in der Musik wohl noch nie dagewesen. Ueberraschende Neuheiten in der Harmonisierung und Contrapunktik jagen einander, man

wird mit einer Fülle polyphonischer Feinheiten überschüttet, kann kaum zu Athem kommen und sich erinnern, daß auch hier die prinzipiellen Irrtümer Wagner's nicht fehlen. Ich glaube, ich kann Ihnen den Eindruck mit wenigen Worten schlagend wiedergeben, wenn ich sage, es ist keine Oper, sondern ein musikalischer Roman, und zwar ein vielbändiger, in welchem Alles illustriert und beschrieben ist, bis auf die Handschuhe des Helden und den Schleier der Geliebten.

Nun eine kleine Disposition als Intermezzo.

Die Zukunftsmusik und die gegenwärtige Kunst.

A. Rich. Wagner's Musikwerke als künstlerische Erscheinungen in ihren Unterscheidungsmerkmalen von dem bisherigen Begriff der Oper.
  1. Die alte Oper.
     a. Verhältniß des Textes zur Musik.
     b. Die Musik.
  2. Die Zukunftsoper oder das gesungene Drama.
     a. Dichtung.
     b. Die Musik als künstlerische Erscheinung schlechthin.
  3. Entwicklung der Zukunftsmusik.
     a. Fl. Holländer, Tannhäuser, Lohengrin.
     b. Tristan, Meistersinger.
  4. Wagner's Technik.
     a. Die Eigenart.
     b. Die doctrinäre Vermeidung des Dagewesenen und die Auffindung des Neuen auf mathematischem Wege.

B. Wagner's Musik als der energische Ausdruck des modernen Kunststrebens.
  1. Der Eclecticismus als kunstgeschichtliche Erscheinung und reactionäre Macht.
     a. Die Stoffe und die Ideen.
     b. Die Illustration und die Programmmusik.

2. Einfluß der fortgeschrittenen Wissenschaft auf die Kunst.
   a. Auflösung der Erscheinungsbegriffe und Verwandlung in andere.
   b. Erkenntniß der naturgeschichtlichen Bedeutung des Menschen.
   c. Das Utilitätsprinzip in den socialen Bestrebungen.
   d. Umschwung der Weltanschauung und deren Einfluß auf die künstlerische Betrachtung der Erscheinung.
3. Analyse des modernen Kunstgeistes.
   a. Zurückgehen auf die Natur. (Realismus)
      α. Photographische Anschauung.
      β. Stofflosigkeit.
   b. Auflösung der Erscheinungsmomente in Kunstmaterial.
   c. Styllosigkeit.
   d. Das Kunstwerk als Experiment.
4. Philosophische Entwicklung des Stylbegriffs.
   a. Der Styl als Ausdruck der natürlichen Gesetzmäßigkeit.
   b. Der Styl im Verhältniß zur Erkenntniß und Empfindung.
5. Kritik der Zukunftsmusik.
   a. Programmusik.
      α. Illustration.
      β. Characteristik.
      γ. Gegenständlichkeit.
   b. Verhältniß zum Styl.
   c. Verhältniß zur musikalischen Analogie.
   d. Die musikalische Novellistik in den Meistersingern.
   e. Stellung in der Aesthetik.
   f. Stellung in der Kunstgeschichte.

12.

Florenz, 26. Dezember 1876

Lieber John!

Es wird mir schwer, die Worte zu einem Briefe zu finden, in welchem ich für eine achtjährige schwere Unterlassungssünde Abbitte thun oder mich rechtfertigen soll, weswegen ich einen herzlichen Freund so standhaft durch mein Schweigen gekränkt habe. Könnte ich, was ich fühle, hindrucken auf das Papier, statt daß ich es in das lahme, kalte Wort umsetzen soll, ich würde den ganzen Tag Briefe schreiben, vielmehr drucken, und meine Freunde würden kaum zu einer andern Lectüre kommen. So aber, da der Weg aus Herz und Hirn zu meinen Lieben über das Alles abschwächende Tintenfaß führt, bin ich der Hamlet unter den Briefstellern und oft fühle ich, daß dieser Mangel an Actualität einen tragischen Zug hat und selbst auf mein Geschick bestimmend einwirkt. Es lastet oft schwer auf mir, und wenn ich Ihrer gedenke, doppelt. Verzeihen Sie mir! Wenn Sie mich gesehen hätten, wie ich so oft in den vielen Städten, in denen ich mich unterdessen aufgehalten habe, jungen Landsleuten von Ihnen, die mir Ihnen ähnlich schienen, nachgelaufen bin, um mich zu überzeugen, ob Sie es seien oder nicht, wie ich in allen englischen Büchern und Zeitungen, die mir unter die Hand kommen, nach Ihrem Namen suche, um nur die paar toten Buchstaben begrüßen zu können, so würden Sie wenigstens nicht glauben, daß Gefühlskälte der Grund meiner Saumseligkeit war. Wenn ich am erfülltesten bin, schreibe ich am wenigsten. Als ich vor zweieinhalb Jahren schwer erkrankte und nach dem Spruch der Ärzte sterben sollte, und selbst die Hoffnung aufgegeben hatte, und mir in den einsamen Nächten die Gedanken herüber und hinüber gingen, da war es mein glühender Wunsch, Ihnen wenigstens noch

mit einem Worte wissen lassen zu können, daß ich ein Herz voll ungeschriebener Briefe für Sie habe, einen dichten Strauß meiner besten, schönsten, reinsten Momente, Ernst und Scherz, Liebe und Zorn in verträglichem Durcheinander. Ich blieb lebendig und erst heute, da Sie selbst ihn mahnen, schreibt der Hamlet. Seien Sie ihm gut!

Seit zwei Jahren lebe ich in Italien, wohin ich vor dem Tode flüchten mußte, nachdem ich, von meiner Krankheit wieder erstanden, ein halbes Jahr lang in deutschen Bädern vergebens mich wieder herzustellen versucht hatte. Jetzt geht es wieder, und ich glaube, ich werde die Welt noch eine Zeitlang mit meinem Dasein ärgern können. Wo ich mich in diesen acht Jahren überall mit dem Leben gezankt, was ich Alles studirt, und wie wenig ich geschrieben habe, wie gar gescheidt ich geworden und doch zu nichts weiter gekommen bin, als zu dem Ansehen eines 34jährigen Wunderkindes: — Das Alles sollen Sie mit der Zeit aus anderen Briefen erfahren, die diesem folgen werden, nachdem meine Post denn doch einmal in's Rollen gekommen ist. Ich habe freilich kein Recht, an Sie das Verlangen zu stellen, mir wieder zu schreiben, und muß Ihnen acht Jahre Zeit gönnen, ohne murren zu dürfen. Aber ich möchte Vieles von Ihnen wissen, wie es Ihnen diese lange Zeit über ergangen, was alles Schönes Sie bewegt hat, und wie Sie sich eingefügt haben in das große Geduldspiel des Daseins. Und tausend andere Dinge mehr! Vielleicht schicken Sie mir doch in meine einsame italiänische Studierstube den verzeihenden Brief. Ich kann Ihnen ohnehin nicht sagen, mit welcher Rührung ich da und dort die Spuren Ihrer Freundschaft gefunden habe.

Das Schachspiel ist mir eine liebe alte Base, die ich aber seit langer Zeit nicht mehr gesehen und schier vergessen habe. Von den alten Münchener Komikern kann ich Ihnen leider keine erfreuliche Auskunft geben. Schleich ist

vor einigen Jahren an der Cholera gestorben, wenige Stunden nach seiner letzten Partie im Club und seinem letzten Spaß. Der köstliche Pedant Seiderer und der hitzige Ruepprecht waren vor zwei Jahren schon gebrechliche Greise und konnten den Club nicht mehr besuchen. Sie werden wohl unterdessen gestorben sein. Sedlmayer war sehr gealtert und taub geworden und spielte so schlecht wie sonst. Er hat mir einmal nach Italien geschrieben. So versinken allmälig die Alten und die Jungen steigen auf. A. B. befindet sich bei mir hier in Florenz und läßt Sie tausend tausendmal grüßen. Er sehnt sich nach einem Briefe von Ihnen und ist ein und dieselbe Person mit Ihrem

Adolph Bayersdorfer.

13.

Florenz, 21. Januar 1877

Lieber John!

Ihren Mahnruf erhielt ich heute und will, um nicht zu tief in die ominösen 8 Jahre hinein zu gerathen, gleich Antwort geben, wenn mir jetzt auch gerade die Zeit und die Kraft fehlt, meine eigene Odyssee zu singen. Dieses prosaische Gedicht wird Sie immer noch früh genug erreichen und wird den Ruf des alten Homer schwerlich verdunkeln. So werde ich denn Philosophie und Historie, Kunst und Literatur vorderhand unterwegs lassen und meine Weisheit ein andermal auskramen. Das kurze Thema meines kurzen Briefes soll sein: Kommen Sie hieher! Hier erwartet Sie eine herrliche Natur, das Andenken an eine

große Geschichte, eine göttliche Kunst und ganz zuletzt ein liebender Freund, der mit Ihnen seine eigenen ersten Eindrücke aller dieser Herrlichkeiten noch einmal durchgenießen möchte.

Ich werde Ihnen mit dem Stolz eines Besitzers das schöne Florenz zeigen, obwohl nichts davon mein ist als das ungreifbare Ideal seiner großen Vergangenheit und seiner schönen Natur. Sie werden hier angenehm und billig leben, werden sich in der gesittetsten Stadt Italiens, die dem gebildeten Geist den Aufenthalt am dankbarsten lohnt, auch am leichtesten acclimatisieren und dann Rom und Neapel doppelt genießen können. Dixi.

Item. Ihr Brief gibt mir Gelegenheit, meinen traurigen Schachtodtenzettel zu vervollständigen. Die Generale Buz und Steinle hat der Tod dem Dienste des Vaterlandes entzogen; sie spielen jetzt schlecht im Himmel. Der brave Wermuth ist gestorben und desgleichen der wackere Schachpapa Einsiedler, nachdem er vor dem Tode noch irrsinnig geworden war. So stehen wir Beide fast allein auf dem Schlachtfelde unserer Heldenthaten. Hier in Florenz werden wir den Geschiedenen ein paar gute Schachpartien opfern.

Und nun leben Sie wohl, schreiben Sie recht bald über Ihre weiteren Pläne und bringen Sie den Brief womöglich selbst nach Florenz zu Ihrem Freunde

Adolph Bayersdorfer.

Ich bin etwas unwohl und so müde, daß ich heute nicht mehr schreiben kann. Verzeihen Sie und erfreuen Sie mich recht bald mit einem Briefe.

Briefe an Fräulein Jenny Pauly

Bayersdorfers nachmalige Gattin

14.

München, 9. Juli 1872

Liebe gute Jenny!

Nimm meinen herzlichen Dank für Dein freundliches Erinnern, liebe Schwervermißte. Das Stückchen Alpenwelt, das Du mir in meine trockene Stadtluft geschickt hast, hat meine Sehnsucht nach dem Umgange mit einer freien ungebändigten Natur doppelt erregt und ich kann den Tag kaum erwarten, da ich die von der Cultur glatt geleckte Stadtnatur mit ihrem wildgewachsenen Original vertauschen und das wimmelnde Gewühl in dem großen Menschenneste hinter mir lassen kann. Am Tage Deiner Abreise, an welchem wir den guten Lindner begruben, wurde ich krank und lag 8 Tage mit geringer Aussicht auf Erfolg und mit bösen Erwartungen im Bette. Es geht nun leidlich, doch bin ich übel daran. Als Medicin wurde mir auf dem Zwangswege ein Landaufenthalt verordnet, welcher mich soweit gesund machen soll, daß ich das Nächstemal wieder mit Aussicht auf Lebendigbleiben krank werden kann. So werde ich denn nächste Woche nach Aibling gehen, wo ich bereits Quartier habe. Von dort will ich in den ersten Tagen eines gestärkteren Daseins Dich in Deinem Gebirgsjudenviertel aufsuchen und sehen, wie viel Du in Deiner Patentselbstküche an Speck, Alter und Weisheit zugenommen hast. Vorher werde ich Dir noch schreiben.

Deine Briefe erhielt ich und kann nur wünschen, daß sich Dein Tintenfaß öfter meiner erinnert, als das meinige bei allem Andenken und allem guten Willen, den es hat

voraussichtlich thun wird. In diesem ominösen Tintenfaße schläft meine ganze Zukunft in ihren Lorbeeren, wie ein Dornröschen, das nicht erwachen kann. Schreibe mir von Deinem Leben und Treiben, Deinen Spaziergängen und Kunstbemühungen in dem salzgesegneten Reichenhall, damit ich mir, der doch so viel an Dich denken muß, Dich in einer bestimmten Sphäre vorstellen kann. Außerdem habe ich nur das übrigens sehr beruhigende Phantasiebild vor mir, als habest Du Dich blos „eingestellt" und lebest von Essen und Trinken.

Nun lebe wohl, liebe Jenny, bis uns die Freude des langersehnten Wiedersehens auf ein paar Stunden zu glücklicheren Menschen machen wird.

Adolph.

15.

Venedig, 23. Dezember 1874
Hotel Città di Monaco, Canale grande
Venezia

Liebe Jenny!

Einen Brief als Christkind! Häng' ihn an den Baum, den Du Dir aufputzen wirst mit den paar angenehmen Erinnerungen, die ein armer Mensch hat und mit den vielen Lichtern der Hoffnung, die sein einziges Glück sind. Lasse sie einige Stunden glänzen und schimmern in Deinem Herzen.

Sei mir nicht böse, daß ich Dir erst heute schreibe, obwohl ich schon seit Samstag in Venedig bin. Aber ich kann die vielen neuen Eindrücke und Gegenstände meines Studiums

in der kurzen Zeit, die mir gegeben ist, kaum bewältigen und gehe erst Nachts um 12 Uhr zu Bette, nachdem ich noch recapitulirt und schriftlich fixiert habe, was ich den Tag über Neues aufgenommen. Heute aber schreibe ich Dir und meiner Mutter und lasse die Arbeit ruhen.

Ich denke mir, ich bin Dir bis jetzt noch nicht als Gespenst erschienen und Du wirst mich deßhalb auch noch unter den Lebenden vermuthen. Aus den vielen Eisenbahnunfällen und Schiffbrüchen, aus Räubergefangenschaft, Gift und Pestilenz, womit die Phantasie der Frauen den Weg der fernen Liebsten und Angehörigen so einladend auszustatten pflegt, bin ich, mit genauer Noth errettet, wunderbar lebendig hervorgegangen, sitze hier in Venedig und friere. Die Venetianer nämlich, die es gern nobel geben, haben sich ein paar Wochen Wetter aus Holzkirchen kommen lassen und sind mit prima Qualität bedient worden. Wer's hat, der kann's, denken sie sich, gehen stolz auf der Piazza frieren und faulen förmlich in der Nässe wie alte Lumpen. Da kannst Du Dir denken, daß ich mich wie zu Hause fühle und Nichts entbehre. An jeder Straßenecke kann man hier deutschen Schnupfen haben und wem das nicht genügt, der kann sich jederzeit vom Fenster aus in's Meer fallen lassen. Dann bekommt er eine Stimme wie ein Italiäner, welche bekanntlich immer heiser sind und deßwegen oft zu berühmten Sängern werden.

Venedig beschreibe ich Dir nicht; hoffentlich siehst Du es einmal selbst und begreifst dann, daß man so etwas gar nicht beschreiben kann. Auch bei diesem Holzkirchner Wetter macht die Stadt im Meer in ihrem verblichenen Prunke — eine aus dem Wasser aufgestiegene Versammlung ergrauter Paläste und imposanter Kirchen — den Eindruck eines Zaubergebildes, das im nächsten Augenblicke wieder verschwinden kann.

Ich habe sehr viel in den Kirchen zu thun und bin gegenwärtig der frömmste Mensch in Venedig, stehe auf den Altären umher wie der auferstandene Christus und werde

auch, besonders von den Küstern, gläubig verehrt. Der Grundstoff dieser Leute ist gleich dem der übrigen Venetianer „Trinkgeld“, von dessen gewissenhafter Verwerthung vielleicht auch ein Theil der nationalen Heiserkeit herrührt.

16.

24. Dezember 1874

Durch einen Besuch bin ich von der Vollendung meines Briefes abgehalten worden. Ein deutscher Gelehrter, an den ich einen Empfehlungsbrief mitgebracht und abgegeben hatte, hat mich abgeholt und die halbe Nacht hindurch bei einem guten Trunke inländischen Weines festgehalten, der noch durch eine fesselnde Conversation feuriger und wohlschmeckender gemacht wurde. So kann ich Dir nun auch noch schreiben, daß sich gegen Abend das Wetter geändert hat und uns eine venetianische Mondnacht bescheert wurde, so schön als sie nur jemals ein Dichter besungen. Am Morgen noch hatte die außergewöhnlich hochgehende Fluth einen Theil der Piazza überschwemmt und eine Arkadenreihe gesperrt, so daß im Cafè Specchi die des Schwimmens unkundigen Kellner die Stühle auf die Tische stellten, sich darauf setzten und herabsahen wie Päpste im Frack. Und am Abend schon ist derselbe Markusplatz und der ganze Quai dem Meer entlang erfüllt von Menschen, die sich nach mehrtägiger Einkerkerung in die schützenden Häuser dem ungebundenen Dasein im Freien und dem Genusse der milden Luft voll hingeben. Möge es so bleiben. Auch mir, der ich kein Italiäner bin und den Aufenthalt im Hause weniger als Sclaverei empfinde, thut es wohl. Freilich, wenn mich etwas recht anmuthet, muß

ich an Dich denken und wünschen, daß Du es mit mir genießen könntest. Überhaupt verfolgest Du mich in all mein Dasein, selbst bis in meinen Schlaf. Geht es mir übel, so ist ein Gedanke an Dich mein Trost, geht es mir wohl, so sehne ich mich nach Deiner Theilnahme bis ich weinerlich werde wie ein Kind — ein 32jähriges Kind. Beschеere dem Kind, das Dich so lieb hat wie nur jemals, auch einen Brief, einen langen und umständlichen, und schreibe ihn gleich, sonst mußt Du warten bis ich Dir von Florenz aus meine weitere Adresse geschrieben; denn Montags früh reise ich nach Florenz. Besuche auch, wenn ich Dich bitten darf, meine Mutter und siehe, ob bei mir zu Hause alles wohl ist.

Nun lebe wohl und grüße Deine Mama und Deine Geschwister vielmals, vor allem aber sei Du, liebe Jenny herzlich

gegrüßt

von Deinem

Adolph.

17.

Florenz, 11. Januar 1875

Adresse:
Via del Podere No. 3
presso la piazza dell'
Indipendenza
Firenze

Liebe Jenny!

Du wirst wohl wieder etwas zappelig geworden sein, weil ich mir zu den 14 erlaubten schreibfreien Tagen noch einige hinzuerlaubt habe. Aber ich habe hier fast zwei Wochen im Hotel leben müssen, ehe ich eine mir zuträgliche

Wohnung finden und die nöthige Schreibruhe gewinnen konnte. Nun bin ich leidlich untergebracht und ersuche Dich aus meinen frostig vornehmen Gemächern hervor, das Zappelig-sein bis an's Ende der nächsten Doppelwoche aufzugeben und auch den Hauptumfang auf das gewöhnliche, an sich schon respektable Maaß, zu reduciren. Ich wollte nur, ich könnte Dich in meinen Armen halten; dann würde die Ruhe Dir rascher zurückkehren. Auch in mir würde es sonniger werden und eine Stunde heiteren Glückes sich aufthun. Liebe Jenny, die Liebe zu Dir verfolgt mich Tag und Nacht und Alles Schöne, was mich umgibt, genieße ich nur halb, weil ich nicht mit Dir genieße. So bin ich hier mehr Träumer als ich es je zu Hause war. Dieser verliebte Schmerzensschrei steht zwar einem 33 jährigen Menschen nicht mehr gut, aber ich kann ihn nicht unterdrücken, und die Wunde ist immer noch größer als der Seufzer. Du wirst es mir am wenigsten übel nehmen und Deine Sehnsucht wird die meinige verstehen.

Schreibe mir, wie Du Dich befindest, was Du thust und denkst, wie es den Deinigen geht und was Alles sich zuträgt, jenseits der Alpen an der Isar! Schreibe bald! Denke Dir, daß ich fremd unter fremden Menschen verkehre, die sich kennen, sehen, sprechen und lieben und daß mein Herz im Getriebe einer fröhlichen und liebenswürdigen Welt zur Einsamkeit verurtheilt ist. Mein Heimweh nach Dir ist größer als vernünftig, zehrender als gesund und beherrscht mich ganz, so oft ich allein bin. Deßhalb wird mir jeder Brief von Dir Linderung und Wohlthat sein.

Das Florentiner Wetter wechselt, seit ich hier bin, zwischen Sonnen- und Regentagen bei einer außerordentlich milden, selbst hier um diese Jahreszeit seltenen, Temperatur. Die Rosen blühen allenthalben im Freien, die Gärten kennen keinen Winter und stehen voll Gemüse, die ganze reiche Landschaft um Florenz liegt im grünen Kleid ihrer Ölbäume,

Magnolien, Eichen, Cypressen, Pinien, der Orangen-, Feigen- und Citronenbäume und nur wenige nordische Bäume sind winterdürr und unbelaubt. In 14 Tagen blühen die Mandelbäume und der Münchner Thermometer steigt vielleicht von 12° auf 10° Kälte, um das Herannahen des Frühjahrs anzuzeigen. Dann halte Dich warm am Ofen und mich warm am Herzen, wie ich es auch stets mit Dir thue.

Meine Beschäftigung hier ist endlos, und wenn ich Alles durchnehmen wollte, was es hier zu lernen gibt, so müßte ich zwei Jahre bleiben. Meine Lebensweise ist ziemlich geregelt. Bis 11 Uhr Morgens lese oder schreibe ich, verlasse dann das Haus, frühstücke irgendwo und gehe in eine Sammlung oder auf die Bibliothek bis 3 Uhr. Dann besuche ich entweder einige Kirchen oder gehe in den circolo philologico, dessen Mitglied ich durch Profess. Hillebrands Vermittlung geworden bin, um zu lesen, und finde mich um 5 Uhr mit einigen anderen Deutschen in einem Privathause zu einem guten Mittagessen ein. Den Abend verbringe ich dann zu Hause, mit Ausnahme des Donnerstags, an welchem ich mit Böcklin und etlichen anderen Künstlern in der niederträchtigsten Weinspelunke von Florenz zusammentreffe (man trinkt nämlich einen Guten dort) und Samstags, wo ich nach Franzesco di Paolo gehe und im gastfreien Hause des Herrn von Marées eine schöngeistige Abendunterhaltung mitmache mit musicalischen Genüssen, und unter anregenden Gesprächen bei Wein, Confekt und deutscher Wurst mit heimathlichen Wohlgeschmack bis in die späte Nacht verweile und zuletzt zufrieden nach Hause gehe, mich in's Bett lege und von Dir träume.

Adolph.

18.

Florenz, 24. Februar 1875
via del Podere 3

Liebe Jenny!

Damit zwischen meinen Briefen keine Eifersucht entsteht, so muß ich auch diesen mit der üblichen Entschuldigungsformel eröffnen und wegen Vergehens gegen die vorgeschriebene Brieforduung Deine Nachsicht erbitten. Das Herz diktirt täglich Briefe an Dich; aber die Hand schreibt nicht, weil's ihr zu viel wäre, und verhält sich länger renitent, als zwischen uns Beiden ausgemacht und erlaubt ist. Setze also zwischen diesen und den letzten Brief zwei ungeschriebene, recht schöne (Du hast die Auswahl aus Hunderten) und glaube nicht, daß Du Dir sie liebevoller und vertraulicher denken kannst als sie mir täglich wie ein Zugvögelvolk von Grüßen durch die Seele fliegen.

Deine beiden Briefe habe ich erhalten und kann Dich nur bitten, mir recht oft zu schreiben; denn ich bin allein unter Fremden, fast ganz auf mich angewiesen, und bedarf der Briefe wie sichtbarer Zeugen, die mich trösten und daran erinnern, daß ich auch irgend wohin gehöre und eine Heimath habe gleich den Menschen, die jetzt um mich sind. Zu Hause, wo Einem die Sinne trotz aller Abgeschlossenheit mit tausend Fäden an das Leben des Tages geknüpft sind, hat man nicht Gelegenheit sich so gründlich in sich selbst zu verlieren wie im fremden Lande, wo man fast den ganzen Tag schweigend unter lärmenden Menschen verkehrt, deren Interessen man nicht kennt und theilt ......

...... Die Bulletins, die täglich über mein Befinden ausgegeben werden, lauten nicht ganz günstig. Mein alter leiblicher Hausfreund, das Fieber, sucht mich an allen Scirocco-

Tagen heim und muß mir immer wieder von anderen Winden vom Leib geblasen werden. Auch ist das Wetter in der letzten Zeit anhaltend rauh und widerlich gewesen, und seit einigen Tagen fegt ein kalter Nordwind mit Regengüssen unaufhörlich durch die Straßen. Bei dem geringen Schutz, den die hiesigen Hauseinrichtungen gegen die Kälte gewähren, sehnt man sich da manchesmal nach einem nordischen Schneewinter und der dazu gehörigen warmen Stube. So bin ich in der letzten Zeit immer etwas unwohl und muß viel in den Zimmern verweilen, die natürlich bei dieser Witterung auch kein Paradies sind. Durch innerliche Anwendung von Fleischbrühe, Wein und Beefsteak's und ähnlicher Medikamente suche ich mir zu helfen, so gut es geht.

Über meine Rückkehr kann ich Dir noch nichts Bestimmtes schreiben, da ich in der nächsten Zeit Siena, Orvieto, Rom, Spoleto, Perugia besuchen will und auf der Heimreise auch noch in Padua und Verona Station machen möchte.

Schreibe mir recht bald, sonst könnte ich Deinen Brief nicht mehr erhalten, da ich in 8 oder 10 Tagen nach Siena aufbrechen will. Wenn Du etwa bei meiner Mutter gewesen bist, so schreibe mir auch, wie Du sie und meine Geschwister gefunden.

Nun lebe wohl, liebe Jenny, sage Deiner Mama und Deinen Geschwistern meinen freundlichen Gruß und halte in gutem warmen Andenken

Deinen Adolph.

25. Februar 1875

Diesen Brief schrieb ich gestern Abend vor dem Schlafengehen. Heute morgen liegt Florenz voller Schnee, ein fremdartiger Anblick. Nun kann ich auch Schneeballen machen, so groß wie Dein Kopf, wenn mir noch Einer hilft. Jetzt

wollte ich, ich wäre in Neapel und Du wärest auch dort. daß ich etwas Liebes im Arme halten könnte und mich nicht hilflos soweit fort sehnen müßte bis in's eingeschneite München. Sage August, er möge mir auch einmal schreiben, ich werde nicht versäumen, ihm zu antworten.

D. A.

19.

Florenz, 17. Februar 1876,

Liebe Jenny!

Wenn ich an Dich denke — was öfter geschieht als mir gesund ist — so fühle ich immer das größte Mitleid mit Dir, weil Du einen so unnützen Schatz hast. Dann möchte ich am Liebsten vor Dich hintreten und zu Dir sprechen: „Sehr verehrtes Fräulein Speck, lassen Sie den Menschen in Florenz, der doch zu nichts zu brauchen ist, laufen und nehmen Sie mich; ich hab' Sie auch gern. Ich bin ein gesetzter Mann, schreibe meine Briefe rechtzeitig und ohne alle Aufregung; ich weiß nach dem Kalender zu leben und zu lieben, so daß eine dicke Frau daran ihre gerechte Freude haben kann." Was würdest Du thun? Würdest Du den gesunden Philister — den ich Dir so gerne anböte, wenn ich ihn nur in mir auffinden könnte — eintauschen wollen gegen das hilflose Gedicht von einem Menschen, an das Du nun einmal höchst unpraktischer Weise Dein Herz verschenkt hast? Er thäte mir selber leid, wenn Du ihn laufen ließest. Man soll zwar kein Mitleid haben mit solch unbrauchbaren Schwärmern; aber ich glaube er hat Dich wirklich gern und wüßte sich nicht zu trösten.

Du siehst, es klingt in mir noch Manches nach vom neulichen Anfall; aber ich habe Kopf und Herz doch wieder

auf den Beinen. Ich wollte Dir eigentlich eine Menge Spaß schreiben, damit Du auch wieder einmal über mich lachst und nicht immer über andere Leute. Aber der Humor ist mir sauer geworden und könnte den Brief verderben, von dem ich wünsche, daß er Dir gefallen möge als ein Ausdruck meiner Liebe zu Dir. Über dieses Capitel habe ich, glaub ich, schon ein dickes Werk geschrieben, das Du wahrscheinlich als Manuscript besitzest. Auf dieses Buch nun verweise ich Dich, damit Du dort nachlesen mögest, was ich heute Alles zu schreiben unterlasse, weil mir die Geduld dazu abgeht. Ich fühle mich wild aufgelegt und wäre jetzt im Stande, Dich an den Haaren von Nizza nach Florenz zu ziehen, nur damit ich Dich hier hätte. Ich habe Dich schon in 10000 Stimmungen geliebt, wenn Mondschein im Gemüthe war oder Gewitter in der Seele, als Lamm und als Tiger. Heute bin ich gerade Tiger. Du brauchst Dich aber gar nicht zu fürchten; denn zwischen uns beiden ist noch das 100 Stunden dicke Gitter. Aber ich erwarte, daß Du dem Tiger, — der jetzt, um sich zu beruhigen, zur Fütterung geht — nächstens schreibst und ihm in seinem Käfig Nachricht gibst von Dir und Deiner Welt um Dich, was bei Euch zu Hause und was in Dir vorgeht und ob Du immer gut bist

Deinem Adolph.

20.

Florenz, 9. April 1876

Liebe Jenny!

Ich war längere Zeit abwesend von Florenz, erst in dem reizenden Perugia, an dem ich ehmals vorübergefahren

und dem ich von Außen die Herrlichkeit nicht angesehen habe, womit es im Innern ausgestattet ist, wie keine andere Stadt Italiens von denen, die ich kenne; — und dann in dem stillen Assisi, wo ich schier Einsiedler geworden wäre wie weiland der heilige Franziscus, der hier in den schweigenden unbewohnten Gebirgsthälern sein Leben lang philosophiren und beten ging und auch da begraben liegt. Hieher werde ich wieder kommen, dachte ich mir, und werde eine Klausnerin mitbringen in diese Einsamkeit. Wann wird es geschehen? Wann werde ich mich freuen können darüber, daß auch Du genießest und Dir von dem vielen Schönen, das ich gesehen, ein Abglanz in die Seele fällt gleich mir? Meine Gedanken waren immer auf dem Wege nach Nizza, wo ich Dich noch vermuthen mußte; doch warst Du schon in Paris, wo es Dir wahrscheinlich nicht wie Einsamkeit um die Ohren klang.

Dein Brief läßt mich noch drei andere wünschen, in denen Du mir Alles schreibst, was ich wissen möchte, und wovon Du nicht ein Wörtchen fallen lässest. Wie und wo und in welcher Thätigkeit lebst Du und was hat Dir Paris bis jetzt Alles erzählt? wie weit willst Du noch von mir weglaufen und wann werden sich unsere Wege wieder zusammenfinden? werde ich Dich diesen Sommer sehen, umarmen, küssen, trösten können? Ich werde im Juny in Deutschland sein und ganz bestimmten und erreichbaren Zielen zustreben. Werde ich Dich zu Hause finden oder willst Du mir erst später in die offenen Arme eilen? Was sind Deine Pläne für die nächste Zeit und wohin werden sie Dich führen? Nach Nizza habe ich Dir noch Brief und Postkarte geschickt, worin ich Dich so Vieles fragte, worüber Du mir gar nichts geantwortet. Also schreibe mir rasch; ich verspreche Dir, Deinen Brief auf der Stelle mit einer langen Epistel, lustig und traurig und immer ein wenig verliebt, zu beantworten. Wenn Du also nach diesem opus

Verlangen trägst, so lasse mich nicht lange warten; denn mein Herz ist wund und bedarf des Balsams, und mein Kopf ist angestrengt genug und muß sich nun doch mit den vielen Zweifeln plagen über Dich, wenn Du ihm die Bürde nicht abnimmst.

Frln. Andrès — sie ist wohl eine Deutsche mit französischem Accent — mit der ich also jetzt Deine Liebe zu theilen habe — sie ist doch nicht etwa ein junger Herr, das könnte mich eifersüchtig machen — hat sich noch nicht gemeldet. Es soll ihr an Nichts fehlen was ich selber habe und weiß; und ich werde so höflich und ritterlich sein als ich kann. Ob auch ich ihr die Hälfte meiner Liebe geben soll wie Du, weiß ich noch nicht, so lange ich sie nicht kennen gelernt und Deine Erlaubniß zu einer solchen Entäußerung eingeholt habe. Du siehst, ich könnte schier eifersüchtig sein. Deinetwillen jedoch werde ich diese Nebenbuhlerin nicht die Treppe hinunterwerfen, sondern ganz anständig unterhalten und dabei hübsch ausfragen über die derzeitigen Gewichtsverhältnisse einer Dir nicht unbekannten Persönlichkeit. Ist sie Dir auch eine so dicke Freundin, wie Du es voraussichtlich ihr bist, oder gibt sie es magerer? Vielleicht schreibst Du mir noch vor ihrer Ankunft und hältst mich nicht gar so knapp mit Nachrichten. Bis Dein Brief kommt, werde ich das tägliche Andenken an Dich vor dem Schlafengehen zu einer Gardinenpredigt gestalten, wie es sich für Deine gar zu karge Briefstellerei und die jetzige Fastenzeit schickt, will Dich aber jedesmal mit einem Kuß absolvieren, leider ein luftiges Ding von dem wir beide nichts haben. Nun lebe wohl, liebe, liebe, liebe, liebe Jenny!

Adolph.

21.

Florenz, 18. März 1877

Liebe Jenny!

Ich will mich in Deinem Namen auszanken, so viel Du begehrst und in jeder Richtung herunterkanzeln, da Du zu weit von mir entfernt bist, um es selbst zu thun, ich will mich auch gar nicht schonen und mir Alles vorhalten, was Du mir sagen würdest — und ich kann mir davon eine sehr klare Vorstellung machen — aber dann bist Du wieder gut. War ich's doch die ganze liebe Zeit her und wenn ich an Dich dachte, war ich nicht ein Bischen vergrämt oder gleichgültig; nur mein Herz wurde weicher, mein Gemüth trostvoller und ich war nur mit mir böse, nicht mit Dir, obwohl Du mir nur im streng eingehaltenen Tauschhandel Briefe schreiben willst. Darüber hätte ich doch auch manchmal einen dicken Kopf bekommen dürfen, wenn ich dazu angelegt wäre und nicht einen festen Glauben hätte. Den hast Du ja auch, nicht wahr? Dieser Trost verläßt mich nicht.

An mir haben Zeit, Studium und Sorgen genagt und ich habe mich derart verändert, daß Du mich unmöglich wieder erkennen kannst. Wenn Dir nächstens ein alter Herr auf den Boulevards um den Hals fällt, so erschrecke nicht; dann bin ich's. Nichts ist mehr an mir wie sonst als die Brille. Das ist doch wenig; aber noch ist Alles echt, noch trage ich kein hölzernes Bein, kein Glasauge, keine Perrücke und kein Gebiß von Porcellan. Gern würde ich Dir von meinem väterlichen Aussehen eine Photographie schicken, ja ich möchte sie schier dem Briefe beilegen, wenn ich jetzt nicht mit dir den Grundsatz angenommen hätte: Brief um Brief, Photographie um Photographie. Also

schicke mir die Deinige mit Haaren, so bekommst Du meine ohne solche. Übrigens will ich Dich nicht weiter mit schlechten Späßen erschrecken, liebe gute Jenny; es ist nicht so schlimm. Aber bei dem Grundsatze, den ich Dir abgelernt habe, bleibts.

Nun aber ein anderes und ernsteres Capitel. Ich bin des Studirens und Wartens müde und mag Dich nicht länger trauern und welken lassen, da ich ohnehin nicht weiß, wie ich Dir die Liebe und Geduld je vergelten soll. Ich werde im Juni nach Deutschland gehen und mit guten Anträgen, die ich habe, als Schriftsteller mein Brod verdienen, wie ich glaube, ein ausreichendes. Wenn du mitessen willst — es wird auch etwas Butter dazu geben — so bist Du feierlichst eingeladen. Ich erwarte auch eine feierliche Antwort. So habe ich es beschlossen und führe es diesmal ohne Rücksicht auf Ihre Majestät, Frau Wissenschaft, durch, außer Du willst meine Frau nicht mehr werden. Dann lasse ich wohl die läßig gehaltenen Zügel meiner Lebensführung vollends aus der Hand gleiten, statt, daß ich sie fester nehme. Also rede. Was ich Dich alles zu fragen hätte über Deine bisherigen Schicksale weißt Du, ohne daß ich es Dir weiter aufzuzählen brauche. Ich hoffe, Du bist in der Virtuosenkrankheit nicht recidiv geworden. Für das Seiltanzen werde künftighin ich sorgen. Du kochst und verwaltest die Nachkommenschaft, an der es ja armen Leuten nie gefehlt hat. Wir wollen fest zusammenhalten und furchtlos eintreten in ein Leben voll reichlicher Mühen, geringen Lohns und tröstender Liebe. Hältst Du mich drei Stunden täglich an den Schreibstuhl, so wird es uns an kaltem Aufschnitt zum Thee und einer Sommerfrische nicht fehlen. Also erwäge und rede.

Du hättest mich natürlich auch viel zu fragen, wahrscheinlich mehr als ich beantworten könnte. Ich schreibe Dir also nur, daß ich mit meinem Gesundheitszustand zufrieden bin, obwohl ich zum Baumausreißen nicht mehr tauge. Von meinen zahlreichen Liebschaften schweige ich, weil sie Dir

doch immer genauer bekannt sind als mir. Eine aber kennen wir Beide gleich gut; sie ist meine heimliche Glückseligkeits-Insel, wo ich mehr Stunden verträume, als für einen so alten Menschen erlaubt ist; und von diesem stillen Herzenswinkel aus schicke ich heute meiner lieben Jenny tausend Grüße

Adolph.

22.

Bozen, Montag Abend 23. September 1878

Liebe Jenny!

Noch habe ich den Abschied im Herzen und schon schlägt die Sehnsucht Wurzeln. Sie werden rasch groß werden und mich umstricken, ich fühle es. Sei getrost und fest, liebe, gute Jenny und gräme Dich nicht, wir werden uns wiedersehen und das bald.

Hier weht mich schon die warme Luft des Südens an und jenseits des Apennin werde ich noch ein Stück Sommer verleben, das mir wohlthun soll und dem nichts fehlen wird, als daß ich es nicht mit Dir verbringen kann.

Mit tausend Grüßen und Küssen und ebensolchen an Mama, August, Alexandrine.

Dein

Adolph.

23.

Florenz, 9. November 1878

Liebe liebe Jenny!

Es ist schwer auszukommen mit Deinem Adolph, der schon wieder in die alte Leidenschaft verfällt, in zahllosen ungeschriebenen Briefen sein Herz auszuschütten. Schon seit einigen Wochen hadere ich mit ihm, daß er seiner lieben Jenny einen sicht- und lesbaren Brief schreiben möge, daß die Arme doch auch wisse, er lebe noch und habe sie lieb. Mit den bloßen sympathetischen Mittheilungen kommt man nicht weit auf der Landkarte, stelle ich ihm täglich vor; aber er meint, sein Schätzlein habe das andere Ende der Leitung im Herzen und müßte auch fühlen und verstehen, was in seinem vorgeht. Heute nun hat er einen mächtig großen Schnupfen, so daß er nicht aus den Augen sehen und nicht merken kann, wie ich verstohlen dieses Brieflein an Dich schreibe. Er würde sagen, wie ihm zu Muthe sei, lasse sich nicht in Worte fassen, und geschriebene Sehnsucht sei nur eine schlechte Copie vom Original. Das Original! Hoffentlich kommst Du bald in Besitz dieses werthvollen Kunstgegenstandes und lehrst ihn schreiben.

Liebe Jenny, Du gute und geduldige, aus Deinem Briefe ersehe ich, daß Du mir noch einen freundlichen Förderer erobert hast und daß endlich etwas Licht durch unseren Wolkenhimmel bricht. Wollen wir hoffen, daß es sich nicht wieder zuzieht. Ich wünschte, Du könntest mir bald wieder etwas über den Stand der Sache mitteilen; denn ich bin das Opferlamm, das gar nichts weiß. Nichts hoffend und nichts fürchtend habe ich mit Bezold genau verkehrt wie sonst und von der Angelegenheit kein Wort gesprochen, bis er selbst anfing. Ich erklärte mich dann bereit gegen einen

menschenwürdigen Gehalt nach München zu gehen. Er schien mehrere Posten in Aussicht zu haben. Ich erklärte den Schleißheimer für den convenabelsten, weil er mir Ruhe gönnt — und den Winter frei läßt. Ob mit einem anderen auch noch ein Winterurlaub zu verbinden wäre, weiß ich nicht. Mir kam es vor, als wolle man mich für das National-museum haben. Nun wollen wir sehen, was die Götter be-schließen. Ich wünsche es geschähe bald, schon deßwegen, daß Du Dich nicht mehr über meine lässige Briefstellerei zu beschweren brauchst und ich Dich in der Nähe lieb haben kann.

Hier gehe ich wieder meinen alten stillen Schritt und gebe in meinen müßigen Stunden den beiden jungen Bu-miller's Unterricht in der höheren Weisheit. Besonderes ist mir nicht passiert, außer daß ich einen 2000 Pfund schweren Haifisch gesehen habe, den man Tags vorher im mittellän-dischen Meer gefangen hatte. Ich wäre für ihn gerade ein halbes Mittagessen gewesen, Du ein ganzes, wenn er gerne fett ißt, was ich nicht weiß.

Item ich möchte gerne wissen, was Du treibst, wie es Dir geht, was für Wetter Euch der Himmel bescheert, was Dir Deine kuriosen Pariser Freunde schreiben und tausend andere Dinge, von denen Du Dir zur Mittheilung aussuchen magst, was Dir nothwendig scheint. Du siehst, ich lese lieber Briefe, als daß ich welche schreibe, und ich vermuthe Deine Mama ist schon etwas böse auf mich, daß ich ihrer dicken Tochter nicht öfter schreibe. Sie hat ganz recht, ich bin auch böse mit mir, nur die Tochter bleibt mir gut. Nicht wahr?

August gehört auch zu der Zunft der Briefschreiber, wo-rin ich Großmeister bin. Er schreibt auch immer „nächstens". Was sein Schatz da einmal ausstehen wird! nun Du kannst Dir davon einen Begriff machen; das arme Leut dauert mich heute schon. Das an ihn abgesendete Ungeziefer wurde von den zarten Händen junger Damen aus Gottes freier

Natur geraubt, um seinem Studium unterbreitet zu werden. Schade daß das Spinnenvieh ein vorzeitiges Opfer der Wissenschaft wurde; ich fürchte, die Brummfliegen, die ich ihm zu guter Letzt mitgegeben, haben es zu Tode malträtiert.

Nun liebe Jenny, lebe wohl, grüße Mama, August und Deine längere Schwester mit dem noch längeren Namen herzlich und schreibe recht bald und bleibe recht gut

Deinem

Adolph.

Briefe an Dr. Ludwig Speidel und dessen Gattin in Wien

24.

Sehr geehrter Herr und Freund!

Verzeihen Sie mir, wenn ich nicht viel Worte mache, die mir heute alle wie Phrasen vorkommen. Vielleicht kann ich Ihnen in Wien sagen, was ich jetzt nicht schreiben kann, kann Sie um Alles fragen und Ihnen für Alles danken.

Sie reichen mir das Medicament, das mir der Arzt als ganz nöthig verschrieben hat, ohne mir die Apotheke angeben zu können, wo es gemacht wird. Nun soll es und wird es helfen; denn ich bin wirklich krank und der deutsche Winter nagt an meinem Bischen Leben langsam weiter. Mit dem Gedanken daran und an die nun mögliche Wendung zum Guten muß sich Ihre Freundschaft vorderhand belohnen und gedulden.

Ich reise ab, sobald Sie mir die Eisenbahnkarte senden, und habe schon jetzt keine Ruhe mehr. Mit welchen Regungen werde ich vor jene Werke treten, die mich oft so ganz erfüllen und die ich doch nie gesehen? Es ist wohl Religion, was mich bei diesem Gedanken überkömmt, wenn auch meine eigene, kirchenlose.

Mit herzlichem Gruße
Ihr
dankbarer
Adolph Bayersdorfer.

München, am Todestage Mozarts 1874.

25.

München, den 27. November 1874

Sehr geehrter Herr und Freund!

Mit vielem Danke bestätige ich den Empfang von 100 fl. pränumerando für meine bei der Redaction der N. F. P. liegenden Artikel.

Indem ich weitere Mittheilungen dem nachfolgenden Briefe vorbehalte, welcher dem zum Abgang vorbereiteten dritten Kunstartikel als Reisemarschall dienen wird, bemerke ich nur noch — wie der hiezu angestellte Sclave dem Xerres — daß es heute gerade ein Jahr ist, daß sich Herr P...t in der Beil. der Allg. Z. für irgend etwas, das Sie dem prämiirten Künstler zu Leid gethan haben mußten, durch einen giftigen Eselstritt gerächt hat. Vergessen Sie also diesen Athenienser nicht. Da er plump, unvorsichtig und verwöhnt ist wie ein Kanzelpastor, dem man nicht widersprechen darf,

so wird er nächstens die Gelegenheit wahrnehmen, gleich einem gutgehetzten Stier auf mich loszugehen. Angebrüllt hat er mich schon. Andrerseits weiß ich bereits, daß man in Augsburg eine gesalzene Erwiderung, welche ihn vorübergehend zur Besinnung prügelt, mit vergnügtem Bedauern abdrucken wird.

Auf diesen Feiertag freue ich mich nicht wenig und werde ganz in rothem Costüm erscheinen.

Mit herzlichem Gruße
Ihr
ergebenster
Adolph Bayersdorfer.

26.

Adresse
via del Podere No. 3.

Florenz, 6. Februar 1875

Sehr geehrter Herr und Freund!

Als Stipendiat eines unbekannten Großstaats bin ich nun schon den dritten Monat hier in Italien damit beschäftigt, gesünder und klüger zu werden. Das Erstere bin ich geworden und den Vorteil davon habe nur ich allein. Ob aber die zweite Bestimmung sich auch erfüllt hat, auch Anderen als mir zum Frommen, darüber bin ich nicht zu urtheilen berechtigt. Jedenfalls weiß ich mehr und Richtigeres von der Julianischen Kunst als vorher und als ich je aus Büchern zu lernen hoffen durfte. Und in diesen stehen auch manchmal curiose Dinge, die man am Besten so schnell als möglich wieder vergißt. Auch dürfen Sie nicht glauben

daß meine Beschäftigung blos in der Auffindung obscurer Malernamen für mittelmäßige und schlechte Bilder besteht, was in Deutschland hauptsächlich als gelehrte Kunstforschung gilt.

Vielmehr stehe ich als genußsüchtiger Mensch meistens vor Werken, deren Autorschaft über jeden Zweifel erhaben ist und bin nur selten von dem gewöhnlichen Reisethier zu unterscheiden.

Nur Eines fehlt mir und das ist Jemand, der mitgenießt; denn oft wenn eine Himmelsthüre vor mir aufgeht, sehe ich mich um nach Ihnen oder sonst Jemand, der ein ganzer Mensch ist mit Augen, Kopf und Herz und es mir tragen hilft. Halten Sie mich nicht für einen exaltirten Schwärmer, der sich selbst etwas vorlügt, weil Michelangelos Name unter einer Sculptur steht. Täuschungen kommen nicht wieder, wenigstens nicht in gleicher Form wie diese Eindrücke, die mir immerhin einiges Kunstverständnis garantiren. Doch hat man auch seine Werkeltage der Stimmung, wo man harthörig ist für alle Offenbarung. Wenn Sie halbwegs wüßten, mit welchem Reiz eine Landschaft Giorgione's oder ein Fresko Ghirlandajo's die Sinne bestrickt, oder welche kunstgeschichtliche Perspektive in infinitum eine Figur Donatello's hervorzaubert, Sie hätten längst an dieser Tafel voller Leckerbissen ein mehrwöchentliches Couvert bestellt. Das könnten Sie eigentlich noch; Sie wären dann nicht allein, spricht der Egoismus in mir. Wir hätten dann Beide Gesellschaft.

Die hiesigen Künstler, darunter drei wirkliche und bedeutende, mit denen ich wöchentlich zweimal zu einem ästhetischen Kneipabend zusammenkomme (H. v. Marées, Böcklin und A. Hildebrand, an dessen Sculpturen Sie sich gewiß erinnern) bringe ich kaum hinein in die ihnen längst bekannten Sammlungen, und die zahlreichen Philologen, denen ich hier auszuweichen habe, wissen eh schon Alles, bornirt sicher wie Homers schwerwandelndes Rindvieh. In

Venedig hatte ich es Dank Ihrer Empfehlung viel besser.

Dr. Brosch, über dessen Schwelle ich eben trat als Herr Storch, der hier einen kleinen Brosch abzuliefern gehabt hatte, sein Abschiedscompliment machte, nahm mich freundlich auf und obwohl Anfangs etwas formell, thaute er doch schon am zweiten Tage vollständig auf. Die vierzehn Tage, die ich in Venedig verbrachte, gaben wir uns jeden Abend ein Rendezvous, und oft begleitete er mich als Wegweiser auf meinem Vormittags-Marsche durch die Kirchen, über deren künstlerischen Inhalt er ganz bemerkenswerthe Kenntnisse besitzt. Damals am Anfange meiner Reise war ich noch erkenntnisdurstiger als jetzt, begehrte immer nach Leitern und habe Brosch auf manche harte Geduldprobe gesetzt. Auf den Altären stand ich umher wie der auferstandene Christus oft in nächster Nähe des Gottesdienstes, Dank sei es der wunderthätigen Springwurzel des Trinkgelds, auf dessen gewissenhafte Verwerthung ich auch die nationale Heiserkeit der Venetianer zurückführen möchte. Jetzt geb' ichs billiger; aber über die Maler in Venedig lasse ich mir auch von Niemand mehr etwas weiß machen.

Als ich hieherkam, bildete ich mir ein, ich müßte ein heizbares Zimmer haben und suchte zwei Wochen danach. Daß dies eine Dummheit war, gab mir nach besagten Wochen der Hotelwirth schriftlich und ich habe ihn für die Aufklärung bezahlt. Jetzt habe ich ein Zimmer mit einem heizbaren Kamin, was fast so gut ist wie ein Zimmer mit einem heizbaren Balkon. Prof. Hillebrand der mir Anfangs in Manchem behülflich war und den ich häufig treffe, sagte mir neulich — in verweisendem Tone — ich hätte gar kein Recht zu frieren. Ich entschuldigte mich und versicherte ihm, ich fröre ohne jede böse Absicht. Und das thue ich noch. Doch scheint seit heute das Frühjahr im Anzug.

Über den feierlichen Einzug von Weber's Freischütz habe ich Ihnen ein Feuilleton geschickt. Ich muß die Wiener

einmal ein Bischen unterhalten ehe ich sie wieder zu langweiligen beginne. Ich werde Ihnen jetzt außer Art. V. noch einiges Weitere schicken, was ich hier zurechtgebraut habe und was sich lustig liest ohne flüchtig zu sein wie der Freischützbericht. Aber verlangen Sie nichts von mir über italiänische Kunst, ich kann nicht; es fehlt mir hiezu das kurze Gedärm. Oder geben Sie mir dann selbst ein bestimmtes Thema; ich will's mit Anstand absolviren.

Anfangs habe ich viel Geld gebraucht und erst allmählig sparen gelernt, so daß ich seit geraumer Zeit sehr billig lebe, wie es in keiner anderen Stadt möglich wäre.

Aber jetzt bin ich als leichtsinniger Mensch, der längst hätte, zufrieden mit der Ernte, umkehren sollen, beim letzten Soldo angelangt. Sie hatten mir noch ein Nachtrags-Eldorado in Aussicht gestellt, auf welches ich dankbar sündigte.

Wenn dieser Stern noch blinkt, so lassen Sie ihn durch meine Wolken brechen, aber nur als Regisseur des Wunders, nicht als Impresario. Ich könnte dann noch über Perugia und Spoleto nach Rom und über Orvieto und Siena zurück- und heimkehren.

Auch würde ich für diesen Fall um Herrn Wittmann's Adresse in Rom ersucht haben. Ich wollte, ich könnte meinen Brief anders schließen. Seien Sie ihm wenigstens nicht bös, daß er der erste ist, den der „faule Adolph" schreibt. Seien Sie versichert, daß ich Ihrer immer gedenken muß und das nicht anders kann als unter Gefühlen der Zuneigung, Dankbarkeit und etwas Rührung; grüßen Sie Ihre Fr. Gemahlin, an die ich vor Kurzem geschrieben, die Töchter und Herrn Ziegler, Spitzer, Bayer, Oder etc. und erfreuen Sie mit einigen Zeilen Ihren

Adolph Bayersdorfer.

Sind der Brief an Ihre Frau Gemahlin und das Freischützfeuilleton angekommen? Ich habe bereits Posterfahrungen, die diese Frage rechtfertigen.

27.

Florenz, 1. Juli 1876

Sehr geehrter Herr und Freund!

Da bin ich denn wieder in den alten Fehler verfallen und habe aus Furcht vor der langen Abhandlung, die ich Ihnen schreiben wollte, Sie länger warten lassen, als recht ist. Da Sie unterdessen gewiß im dritten Bande Cavalcaselle's das einzig Vernünftige, was bis jetzt über Verrocchio geschrieben worden, gelesen haben, vielleicht auch zur Le Monnier'schen Vasari-Ausgabe vorgedrungen sind, so kann ich mich auf das beschränken, was ich mehr weiß, als dort zu finden ist.

Vasari kannte zwei Bilder von Verrocchio. Das eine ist die Taufe, welche nach meiner Überzeugung, der es auch nicht an einer Beweisführung fehlt, zum größten Theile die Arbeit des jungen Lionardo ist. Dem Verrocchio bleibt nur der Johannes und was sonst noch an Untermalung stehen geblieben.

Wenn man es nicht mit der Überlieferung verderben will, so mag man annehmen, daß auch die Zeichnung des einen Engels von Lionardo sei. In summa, das Bild ist bei V. bestellt, von ihm entworfen und untermalt, und von seinem Schüler L. soweit vollendet, als heute noch zu sehen ist.

Das zweite Bild, welches Vasari erwähnt, ist im vorigen Jahrhundert verschollen, vor einigen Jahren jedoch wieder aufgetaucht und befindet sich jetzt im Besitze eines Herrn Dunkan in Edinburg. Altartafel mit einer Madonna in Arono, umgeben von Engeln und Heiligen. Von mechanischen Beschädigungen abgesehen, ganz unberührt. Dieses Bild, welches Cavalc. bei Abfassung seines Buches noch nicht kannte, ist ganz echt und zur Kenntnis der Malerei Ver.'s und für mögliche Weiterbestimmungen von größter Wichtigkeit. Ich

habe im vorigen Jahre Gelegenheit gehabt, es wiederholt gründlich zu untersuchen.

Für V.'s Hauptwerk aber und überhaupt für ein ganz unerreichtes Kunstwerk halte ich das in dem letzten Saale der Akademie befindliche, dem Botticelli zugeschriebene Bild des Tobias, der von den drei Engeln geführt wird. Sie müssen sich dieses feierlichen Bilds erinnern, obwohl es unter einer grautönigen Schmutzdecke vergraben ist. Die Gruppe kommt einen Abhang herab, fast gerade auf den Beschauer zu. Der Gang der drei himmlischen Gestalten hat etwas Schwebendes, jedenfalls gegen den kindlich nebenherlaufenden Tobias etwas Übernatürliches. Unverrückbare Ruhe und beherrschende Milde liegt auf ihren Gesichtern, als wären sie schon 1000 Jahre die ewig jungen Wohlthäter der Menschenkinder. Die Formen sind ganz vollendet und bis in's Kleinste herab von einem Adel des Gefühls durchlebt, daß man staunen muß, wie der Künstler durch die vielen Hemmnisse und Umständlichkeiten der Arbeit und über die technische Handtirung hinweg, sich einen so starken Strom der allerschwersten Gefühlsmomente erhalten konnte. Auf die wunderbare Verwendung der Hände zur Raumfüllung und deren formsymbolische Bedeutung und Wichtigkeit in der Composition habe ich Sie gewiß aufmerksam gemacht. Es wäre mir ein großer Schmerz und würde alle meine Theorien umstoßen, wenn Ihnen das Bild nicht im Gedächtnis geblieben wäre. Die Erfahrung Verrocchio's greift hier in den Kronschatz der Natur, den diese sich bruchstückweise in ihren vornehmsten Augenblicken erzeugt hat, der da und dort einmal zu Tage tritt und dann dem Schauenden das Heimweh des ganzen Menschengeschlechtes erregt. Die tiefsinnigen Mythen von einem Paradies, einer Natur vor der Erbsünde, einem goldenen Zeitalter, ja auch Plato's Lehre von der Idee stammen aus der Erkenntnis der sporadischen Wiederkehr solcher Eindrücke. Und Verrocchio

malt gleich eine ganze Tafel voll; nicht etwa wie Rafael, der die Göttergabe verschwendet, ohne zu fragen, woher der Segen quillt; sondern als ein ernster Pfadsucher auf dem Wege nach dem inneren Himmel, ein Mann, der sein Gefühl so lange läutert und umschmilzt, bis er sich hinangearbeitet hat an den göttlichen Kern einer Sache. Dann erst, wenn der bestätigende Funke emporblitzt, geht er an das Schaffen seines Werkes; und wenn er diesen inneren Ruf nicht erlangt, wenn er den höchsten Ausgangspunkt nicht findet, so macht er lieber nichts. Neben seinem Schüler Lionardo ist er der größte künstlerische Charakter, den es je gegeben hat, und die hohen und strengen Principien seiner Werkstätte haben der florentinischen Kunst Würde und Gehalt, die schon schwinden wollten, von Neuem verliehen und zugleich den Weg in ein neues Reich gewiesen.

Das genannte Bild hat Cavalcas. mit einigen verächtlichen Worten der Schule der Pollajuoli zugewiesen. Ich habe ihm die Ungeheuerlichkeit dieser Sünde schon verschiedenemale vor dem Bilde zu Gemüthe geführt und ihm die schwersten Höllenstrafen in Aussicht gestellt. Er hat seinen Schnitzer kleinlaut zugestanden und ist nach Rom gereist, um sich vom Papst absolviren zu lassen. Mit Hülfe der Pistojeser Sculpturen und anderer Arbeiten V.'s gedenke ich Seinerzeit dieses Bild als dritten sicheren Verrocchio in die Kunstgeschichte einzuführen und dabei die ganze Werkstätte und ihren sicheren Nachlaß zu analysiren.

Indem ich Sie und Ihre neuerbadete Gesundheit, Frau Gemahlin und Töchter, Herrn Wittmann, Ziegler rc. vielmals grüße, bleibe ich Ihr aufrichtig ergebener und dankbarer

Adolph Bayersdorfer.

28.

Florenz, 28. Oktob. 1876

Sehr verehrter Freund!

Mit der Zeit kommt selbst der österreichische Landsturm vom Flecke, warum sollte es denn meine Brieftaube nicht auch können? Mit diesen Gedanken habe ich mich heute an das Tintenfaß persuadirt, um das ich so lange zögernd herumgegangen. Zum Theile aber sind Sie selbst Schuld daran. Sie haben mit einigen Fragen, deren Beantwortung sich in mir staute und verkeilte, daß ich sie kaum hätte hervorstottern können — so leicht mir das sonst wird — meinen Gedankenverkehr in einen Zustand der Stockung versetzt, daß ich der Apoplexie so nahe war, wie die City von London. Bände wollte ich antworten und jetzt wirds ein Brief, in dem nichts steht. Warum fragen Sie aber auch gleich so fundamental?

Ich habe mir in Italien in Betreff der sogenannten Frührenaissance die ketzerische Ansicht gebildet oder vielmehr bilden müssen, ihr Wesen bestehe nicht nur nicht in einer Wiederbelebung der Antike, sondern in deren systematischem Gegentheil. Sie hatten mir in Florenz in den schönen Tagen unseres Bildersturms nicht Unrecht gegeben, überfielen mich aber hinterher mit der Frage nach meinen Gründen. Ja mein Gott, Gründe! Ich hatte deren leider zu viele und ihre Reihen waren, wie ich bald merken mußte, nicht in Ordnung. Sie kamen daher in hellen Haufen, umdrängten mich von allen Seiten und Jeder wollte der Erste sein. Nicht nur aus der Kunstgeschichte meldeten sie sich, auch aus entfernteren Regionen, und ein paar Schwindler waren ebenfalls darunter. Ich jagte sie endlich alle davon und beschloß, auf Ihre Frage gar keine Antwort zu geben, damit Sie wenigstens zu einem Briefe kämen. Was ich unter diesen Leiden etwa

Vernünftiges aufgeschrieben habe, ist ja doch nicht verloren und wird auch einmal fertig werden.

Von den Photographien, welche Sie wünschten, lebten die meisten im Reiche der platonischen Ideen und waren noch unrealisirt durch den Apparat. So mußte ich vielfach andere Blätter substituiren, die Ihnen doch auch nicht mißfallen haben werden. Santa Croce war bisher das Stiefkind der Photographie gewesen, und erst jetzt hat sich Alinari in der illustren Gesellschaft der Giotto und Donatello dortselbst etablirt. In den nächsten 14 Tagen ist vielleicht schon etwas zu haben; dann wird sich der erste Giotto, der warm aus dem Ofen kommt, bei Ihnen in Wien einfinden. Von Rafael's Fresken brauchen Sie nach meinem Dafürhalten noch vier Stück, die ich Ihnen, wenn Sie es wünschen, schicken werde. Auch aus dem Florentiner Kunstfrühling ist einiges Neue zu haben, meine pia desideria aber, die in Pistoja schlummern, sind noch unerfüllt.

Nach Ihrem Aufsatze über die beiden Reiterstatuen habe ich sehnsüchtig ausgelugt. Ich hätte mich so gerne wieder einmal in geistiger Berührung mit Ihnen gefühlt und wäre Ihnen gerne nachgedrungen tief hinein in's stille Dickicht der Gedanken, wo man sich plötzlich vereinsamt findet und das Herz der Welt für ein paar Augenblicke schlagen hört. Sie hatten gewiß ein paar Sonntagsgedanken, sonst würden Sie mir nicht davon geschrieben haben; also lassen Sie das Senkblei frischweg in die tiefen Löcher fallen. Einen dankbaren Leser werden Sie haben. — Der Reiter in Venedig ist schon deßwegen Verrocchio's Arbeit, weil es Herm. Grimm bezweifelt. Die bildnerische Arbeit, das Modell ist von ihm; nach seinem Tode hat es Alessandro Leopardi gegossen. Ob Ver. die Gußform im Ofen noch hergestellt hat, scheint mir fraglich; doch läßt sich die Stelle einer noch unveröffentlichten Handschrift in der Magliabecchiana dahier, daß Ver. das Werk in Venedig voll=

endet habe »in terra« immerhin so deuten. Die Ciselirung nahm später wie bei allen großen Erzwerken viele Jahre in Anspruch. In seinem in der Riccardiana dahier aufbewahrten Testament empfiehlt er seinen Schüler Lorenzo di Credi der Signoria als den geeignetsten Vollender der Statue. An seiner Urheberschaft zu zweifeln, liegt gar kein Grund vor, und wenn das Werk heute vom Himmel fiele, müßte man es ihm zuschreiben. Ich habe gerade über Ver. und die ihn umgebende Künstlergruppe philisterhaft genaue, gewiß gründliche, Untersuchungen angestellt, welche Ihnen in ihrer ganzen Langeweile zur Verfügung stehen. Für mich nach meinem heutigen Wissen und Verstehen stellt seine Werkstatt kunstgeschichtlich und ästhetisch den Mittelpunkt der Kunstentwicklung des 15ten Jahrhunderts vor. Was ich in meinem letzten Briefe geschrieben habe, weiß ich nicht mehr; da ich aber mit dieser Sache jetzt lange genug umgehe und der Gedanken gar mancherlei aufgespeichert habe, so werde ich nicht den Illusionen momentaner Eindrücke verfallen sein. Sollte etwas Kluges darunter sein, so können Sie es selbstverständlich benutzen, wenn ich dadurch nicht unbescheiden erscheine. Das bedurfte ja keiner Frage.

Was ich Ihnen sonst noch Alles schreiben wollte und wie mir's oft um's Herz ist, wenn ich an Sie denke, müssen Sie sich selbst vorstellen; ich fühle schon, daß es sich jetzt nicht zum Wort gestalten will und daß meine Tinte zu trocken ist.

Die Feuilletons, deren eines Sie zu meiner redlichen Verwunderung des benefit of the Sunday würdigten, stammen noch aus den tropischen Tagen, da Herr Prof. Bayer im Schweiße seines Angesichts in Florenz studiren ging; und ein paar andere Torsi aus derselben Temperatur habe ich noch übrig. Auch diese werden Ihre gütige Nachsicht in Anspruch nehmen.

Ich ziehe morgen aus, denn der Winter kommt und jagt mich in ein wärmeres Nest. Noch weiß ich nicht wohin.

Meine Adresse ist bis auf Weiteres: poste restante, (ohnedies die sicherste in Italien). Vielleicht sind Sie so gut dies der Administration mitzutheilen, daß sie mir das Honorar nicht wieder nach München schickt; denn ich warte diesmal mit Schmerzen darauf. Wollte Gott, daß sie mich nach dem Alphabet und nicht nach dem Monatstag expediren.

Wenn Sie vor dem Wiener lustigen Winterleben, dem Tagesgeplauder und dem politischen Lärm einmal ein wenig Zeit finden, an Italien zu denken, so schreiben Sie mir ein paar Zeilen, die mich immer auf Tage hinaus froh machen. Mit diesem Wunsche schließe ich und bitte Ihre Frau Gemahlin und Töchter bestens zu grüßen; desgleichen den Erzeuger des Nero*) und die Herren Bayer, Wittmann, Ziegler 2c.

Nun leben Sie wohl und schreiben Sie einmal Ihrem dankbaren und aufrichtig ergebenen

Adolph Bayersdorfer.

29.

Florenz, 28. Januar 1877

Sehr verehrter Freund!

Die Photographien sind hoffentlich heil in Wien angekommen. Ein kleiner Nachtrab liegt bereit, ist aber noch nicht complet, weil Alinari mit den Giottos von Sta. Croce und dem Crucifixus von Donatello von einem Tage auf den anderen fertig zu werden verspricht. Ich habe keine genaue Vorstellung mehr davon, was Sie schon haben, so daß ich

*) Martin Greif. A. d. H.

Sie bitten muß, auf dem zweiten Blatt dieses Briefes die betreffenden Habseligkeiten zu durchstreichen — „gäb' es dergleichen" — und mir das Blatt in einem Couvert wieder zuschicken. Auch hege ich die Besorgnis, daß ich Ihnen den Burgbrand doppelt und die Messe von Bolsena nicht geschickt habe, worüber Sie eine Notiz hinzufügen mögen. Ich hoffe von den Photographien, daß sie sich als beredte Gesandtschaft erweisen und Sie über kurz oder lang nach Italien persuadiren. Sie sollen dann sehen, daß mir die Muse der Forschung in diesem Jahre hold war und daß mein Florenz sich etwas erweitert hat. Wenn Sie dann schütteln, werden die gelehrten Äpfel vom Baume fallen. Wären Sie nur schon hier; fast möchte ich wünschen, das Burgtheater brennte ab oder der Dingelstedt durch (meinetwegen mit seinen gesammelten Werken) damit Sie in Urlaub gehen könnten und vom 19. Jahrhundert im 15. ausruhen.

Ich wohne jetzt via Monalda No. 1 secondo piano bei drei ältern Jungfern, welche ich für die pensionirten Parzen halte und in einem Zimmer, in welchem offenbar schon mehrere Großväter gestorben sind. Ich lebe in einem Museum von verblichenen „weiblichen Handarbeiten" — schönes Deutsch! — und umgeben von friedlichen Porzellanschäfern und halte mich für meine eigene Großtante. Im Übrigen plagen mich immer noch die alten Grillen und da ich Lübke's Handbuch der Kunstgeschichte oder ein anderes kluges Buch nicht hier habe, so kann ich mich auch nicht aufklären.

Ich habe hier Ihren Correspondenten, Herrn Wymetal, kennen gelernt. Er hat mir sein Buch über Neapel gegeben, das er auch Ihnen schicken will. Mich hat es sehr unterhalten. Es ist mit olympischem Leichtsinne geschrieben, der manche hohe Sphäre streift, aber auch den Kalauer nicht verschmäht. Da steckt doch ein anderes Talent drin und mehr Poesie als in Noë's Bergphotographien und sauer=

töpfischen Sentenzen. Ich werde Ihnen in das Literaturblatt eine Freundschaftsbesprechung schicken.

Item ich lasse Ihre Frau Gemahlin sammt den klugen stillen Töchtern vielmals grüßen und bitte den Herren Prof. Bayer, Wittmann — so er mir nicht näher ist als Ihnen — Ziegler, Spitzer und Greif in seinen Lorbeern eine gleiche Meldung zukommen zu lassen.

Vor Allem aber bin ich Ihr dankbarer und aufrichtig ergebener

Adolph Bayersdorfer.

30.

Florenz, 25. Februar 1877

Hochverehrter Freund!

Ihre Schmerzen thun mir nicht wohl. Wenn ich Sie mit meiner Sympathie curiren könnte, wären Sie schon aus dem Bette. Sie müssen aber auch daran glauben; denn sonst hilfts nichts; das weiß jede kluge Frau. Auch mit meiner medicinischen Weisheit würde ich Ihnen gerne beispringen, wenn sie etwas werth wäre. Dieses beschämende Geständniß mache ich, während ich mich dahier eben als practischer Arzt aufgethan habe und ein recht gesuchter ciarlatano zu werden beginne. Leider meist Armenpraxis; noch hat sich kein Cardinal ein violettes Bein wollen abnehmen lassen.

Die Photographien, welche Sie wünschen, sind wie Lenau's Geliebte zum größten Theile noch nicht geboren; und ob welche davon zur Welt kommen werden, steht vorderhand bei Gott und den Photographen. Doch werde ich morgen

mit einer Kreuzbandsendung etliche Lücken Ihrer Gallerie ausfüllen. Darunter werden auch drei gar rare Blätter sein, nämlich die Erschaffung der Eva, der Astronom und der Reiter aus Giottos und Andrea Pisano's Campanile-Sculpturen, welche der pretiös gelehrte englische Kapaun Ruskin für eines seiner unsterblichen, aber noch ungeschriebenen Werke aufnehmen ließ. Ihre Erlangung außerhalb der Folge beruht auf einem Intriguenspiel in fünf Acten, welches ich Greif als Stoff zu einem Trauerspiele gerne zur Verfügung stelle.

Des großen Pietro della Francesca Fresken in Arezzo werden endlich diesen Sommer auf Kosten des deutschen Kronprinzen aufgenommen. Desgleichen kommen Prato und Pistoja an die Reihe, zwei Städte, auf welche wir, wenn Sie kommen, unbedingt einen Tag verwenden müssen, und wenn es auch nur um unseres Freundes Verrocchio willen geschähe. Ich muß Ihnen doch — verzeihen Sie den Seitensprung — aus seinem Testamente, das hier in der Riccardiana ist, zwei Sätze herschreiben, da Ihnen Gayes Carteggio nicht zur Hand sein wird:

— Interrogatus a notario, si quid de meis benis relinquere vellem hospitalibus christi pietatis sancte Marie de Nazareht et sancte Marie graziarum; respondeo quod non.

— Etiam relinquo opus equi per me principiati ad ipsum perficiendum, si placuerit illmo Duci Do. Venetiarum, ducale dominum humiliter supplico; ut dignetur permittere dictum Laurentium perficere dictum opus, quia est sufficiens ad id perficiendum.

Die Fresken Giottos in Assisi sind von einziger Erhaltung und zeigen seine Kunst auf voller Höhe. Mit Cavalcaselle's Chronologie der Giotto'schen Werke kann ich nicht übereinstimmen; dieses Capitel muß man noch einmal mit scharfen Augen durchcontrolliren. Den Delphinknaben

gibt es nicht besser und größer als Sie ihn schon haben. Die Fresken Signorelli's sind bei Alinari nur im Gründerformat (per Blatt 6 frcs.) zu haben. Kleinere, die auch ein gebildeter Mensch bezahlen kann, muß ich mir vom Orvietaner Photographen schicken lassen. Doch nun genug von Kunst. Florenz wartet auf Sie, es wird seine schönsten Frühlingstage anziehen und alle Schränke aufschließen, darinnen seine Kostbarkeiten schlummern, wenn Sie kommen.

An Lindau habe ich leider zustimmend geschrieben; nachträglich lese ich, daß jedem Heft seiner Zeitschrift das Porträt eines hervorragenden Mitarbeiters in Kupferstich beigegeben werden soll. Judenwirthschaft! Das fängt gut an; dem Literatenvolk so schamlos an die Eitelkeit und dem dummen Publikum an die Neugierde zu greifen.

Wymetal, der übermorgen nach Sicilien abgeht, um das geschlagene Land auch noch literarisch zu berauben, läßt sich Ihnen bestens empfehlen. Ihre Kritik habe ich ihm nicht vorenthalten. Das Lob hat ihn höchlich erfreut und gegen die Wiederkehr des Tadels habe ich ihm den kleinen Bröder verschrieben.

Nun leben Sie wohl, machen sich bald aus dem Bette und schlagen die Richtung nach der Südbahn ein. Am anderen Ende derselben erwartet Sie Ihr dankbarer

aufrichtig ergebener

Adolph Bayersdorfer.

Empfehlen Sie mich Ihrer Frau Gemahlin, den beiden Fräuleins — respectvollst — und den Freunden.

31.

München, 8. September 1878
Karlstraße 62/III

Sehr verehrter Freund!

Die Hitze in Italien und die Ambition, der ich lustig obwalte, haben mich nach München verschlagen, wo ich bis jetzt von der sogenannten Sommerfrische nur die zweite Hälfte entdecken konnte.

Wie ich Ihnen, glaube ich, geschrieben habe, sollte ich voriges Jahr Director am Breslauer Museum werden, war zu guter Letzt auch ministerieller Candidat, wurde aber vom schlesischen Provinzial-Landtag gegen den Hofcandidaten, Landschaftsmaler Berger fallen gelassen. Sie offerirten mir hierauf eine schlecht bezahlte Conservatorstelle und einer der dortigen Oberbonzen, derselbe, den ich voriges Jahr mit Hülfe der beiliegenden Freikarte aus Geldmangel hier in München versäumt hatte, inspicirte mich vor sechs Wochen in Florenz und nahm meine frechen Wünsche entgegen. Hiedurch ist auch mein engeres Vaterland wieder auf mich aufmerksam geworden, und da ich von den beiden in Aussicht stehenden Wüsten die hiesige vorziehe, so kam ich hieher, um das Eisen zu schmieden. Mög's gelingen.

In Florenz, wo ich mich seit geraumer Zeit mit kunstgewerbl. Entwürfen für dortige Juweliere ernährt habe und wo mich eben weitere derartige Arbeiten erwarten, habe ich so fort studirt, weil ein gelehrter Mann eben nicht anders kann. Ich weiß bereits so viel, daß ich den Anfang wieder vergesse; kommen Sie diesen Herbst auf 14 Tage, so sollen Sie schöne Dinge sehen und viel Neues erfahren, was noch nicht in den Büchern steht.

Aber auch andere Schmerzen drücken mich, und da Sie sich einmal in die fürsorgliche Freundschaft mit mir

eingelassen haben, so bleiben Sie mir gut trotz der Noth und der folgenden Bitte.

Ich möchte und sollte möglichst rasch wieder in meiner florentiner Behausung sein und wünschte zu diesem Zwecke die Route Kufstein—Ala auf der beiliegenden Karte erneuert zu haben, wenn es möglich ist; und wenn es weiters Ihnen möglich ist, mir 100 fl. zu schicken, so will ich mir alle Mühe geben, meine unglückselige Natur so weit zu überwinden, daß ich den längst begonnenen Essay „Tizian und Rubens“ bis Anfangs October vollende und Ihnen als vorläufigen Ersatz zuschicken kann.

Wenn Sie noch Freude an Ihrer Photographiensammlung haben (dieses linde Surrogat einer Italienfahrt), so mögen Sie wissen, daß es des Neuen unendlich viel gibt, da die Photographen Alinari und Brogi seit einem Jahre ihre Neuaufnahmen nach Verzeichnissen machten, welche ich Ihnen anfertigte. Einiges davon habe ich Ihnen gelegentlich geschickt. „Versiech mich, es sey Ewch worden.“

Nun leben Sie wohl, seien Sie nicht böse mit mir, empfehlen Sie mich der Frau Gemahlin und denen Töchtern und verstummen Sie nicht ganz für

Ihren

dankbaren und ergebenen

Adolph Bayersdorfer.

Brief an Frau Dr. Ludwig Speidel

32.

Florenz, 7. Mai 1877

Hochverehrte Frau Speidel!

Die Aloe blüht öfter als mir die Gedanken in einen Brief aufgehen. Selbst meinen Schutzgeistern schreibe ich erst, wenn sie mich schier wieder vergessen haben und die Entschuldigungen und Ausreden gar nicht mehr aufzubringen sind, womit man das weite Thal meiner Verschwiegenheit überbrücken könnte. So muß ich immer darauf rechnen, daß mir die Freundschaft vom anderen Ufer halbwegs entgegenarbeitet. — Meinem Reiseberichte von damals sollte ich jetzt nach 2 Jahren von Rechtswegen einen Aufenthaltskalender mit roth und schwarz angestrichenen Genuß- und Fasttagen nachfolgen lassen mit Witterungstafeln, Mondsuchtsphasen und geheimnisvollen Bauernregeln über den Einfluß der Jahreszeiten auf Markt, Küche und meinen Magen, in dessen Urtheil und Erfahrung sich ein wichtiger Theil meiner italiänischen Lebensgeschichte concentrirt. Meine confusen und undankbaren Tagebücher geben mir aber zu wenig Aufschluß, und außer einer culinarischen Sehnsuchtsode nach den Fleischtöpfen des Nordens und etlichen anerkennenden Bemerkungen über Artischoken, Wassermelonen und Dergln. — Dergln' sind eine Südfrucht, welche unser weiland deutscher Dorfschulmeister auch nur aus den Büchern kannte, — finde ich darin nichts, was mir zur Ausarbeitung des besagten Calendariums behülflich sein könnte. Zudem habe ich die ganze schlaflose Nacht in Dante's Inferno gelesen und drei Schritte von mir spielt ein Freund Beethoven'sche Sonaten voller Vorwürfe, in der Luft brütet der regentrunkene Scirocco,

der den Menschen Blei in die Knochen und mir außerdem noch in's Gehirn gießt, meine Herzkammer ist mit schwarzem Trauertuch ausgeschlagen, ich weiß selbst nicht, welches stumme Klagefest sie da drinnen begehen, und ich bin zu einem munteren Briefe so wenig geeignet wie König Lears Hofnarr zum Tanzen.

Trotzdem will ich mich nicht von den Schwermuthslocken, die mir in's Gesicht hängen, vom Schreiben abhalten lassen, weil gar nicht abzusehen ist, wann mein Briefhoroscop wieder einmal einstehen wird. — Die Sonate hat jetzt glücklicherweise aufgehört und ich kann vernünftigerweise weiterfahren und vor Allem fragen, wie es mit Herrn Speidel steht, von dem ich seit Monaten kein Lebenszeichen erlauschen konnte und um den ich in wirklicher Besorgniß bin. Liegt er noch krank darnieder und ist das die Ursache seines Schweigens? Seit seinem letzten Briefe, den er mir vom Bette aus mit Bleistift schrieb, habe ich nichts von ihm gehört und wäre froh um ein paar beruhigende Worte. Vielleicht schreiben Sie mir, wenn er selbst nicht kann, was ich mehr fürchten muß als glauben mag. Auch ein anderes leichteres Gewicht können Sie mir vom Herzen nehmen. Wenn Sie ihn nämlich an die Anthologie erinnern wollten, welche mir Hillebrand sicher unterbringen wird, wenn ich sie ihm noch vor seiner Abreise einhändigen kann.

Ist sie verloren, so weine ich ihr zwar keine Thränen nach, lebt sie aber noch wie vor 2 Jahren, so habe ich keinen Grund, ihrer ferneren Entwicklung im Wege zu stehen, zumal sie mir's wieder lohnen wird. Vielleicht holen Sie den Consens Ihres Herrn Gemahls ein, der gleich mir unter den Künsten die des Einpackens nicht zu den „freien" rechnet und schicken mir selbst das arme Wesen unter Kreuzband mit Recommandation. Es ist das die billigste und sicherste Reisegelegenheit für solche papierne Existenzen.

Daß Ihnen Italien auch einen kleinen Pfeil in's Herz

geschossen hat, der noch steckt, kann ich mir denken. Gegen dieses Übel ist nichts besser als bald wiederkommen und dem schönen Lande eine Zeitlang in's Auge sehen. Wenn Einem die Maccaroni endlich zu viel werden, geht man gerne wieder fort. Heuer will ich Sie kaum mehr erwarten. Das schnellfüßige Jahr ist schon etwas weit gelaufen und hinter den Regenwolken, die in diesem Wonnemonat unaufhörlich niederweinen, als wollten sie das Land ersäufen und welche jetzt vielleicht auch Wien III zu einer gelungenen Copie Venedigs umwandeln, heizt einstweilen die Sonne den Ofen, in welchem wir dieses Jahr gebraten werden sollen. Vielleicht schicken Sie aber noch Herrn Speidel als vorgeschobenen Außenposten zur Recognoscirung der Temperatur hieher.

Ob wir uns nun aber im italiänischen Diesseits oder im österreichischen Jenseits wiedersehen — jedenfalls bitte ich Sie und den Herrn Gemahl, vorderhand meine besten Grüße anzunehmen, mich den Frln. Töchtern respectvollst zu empfehlen und der Dankbarkeit und Freundschaft versichert zu sein Ihres

ganz ergebenen
Adolph Bayersdorfer.

An Dr. Ludwig Speidel

33.

München, 10. April 1900

Sehr verehrter Herr und Freund!

Unter den vielen Leuten, welche heute vor Ihrer Thüre stehen in weißen Hemdkragen und mit Blumensträußen in

den frisch gewaschenen Händen, um vor den Jubilar zu treten und ihren Spruch zu thun, stehe auch ich mit meinem Sträußchen und memorire klopfenden Herzens meinen Vers. Aber wenn die Reihe an mich kommt, bin ich der Deutsche, der Alles gelernt hat und im Examen nichts weiß, das Herz geht mir über, nicht der Mund, und ich vermag nur dem Jubilar bewegt die Hand zu drücken, erst dem Freunde dem gütigen edeldenkenden, dann dem Künstler, der unser Aller Meister war. Wie gerne wäre ich heut in Wien und an Ihrer Seite, um mit dem Siebzigjährigen „gescheidt zu schwätze" und liebe Erinnerungen aufleben zu lassen. Doch es konnte nicht sein und ich muß mich mit der Hoffnung begnügen, nach langer Pause wieder einmal in die Kaiserstadt zu kommen und die alte, jetzt dreißigjährige Freundschaft zu pflegen. Möge es bald sein.

A. Bayersdorfer.

P. S. Den Damen bitte ich mich entsprechend zu empfehlen (möglichst vortheilhaft) und meiner Frau Grüße und Glückwünsche freundlich entgegennehmen zu wollen.

An Herrn Hofrath R. Eitelberger von Edelberg
über das Gebetbuch Maximilians

34.

Schleißheim, 22. August 1883

Hochverehrter Herr Hofrath!

Mit Vergnügen komme ich Ihrem Wunsche nach, Ihnen das Ergebniß meiner Untersuchungen über das Gebetbuch des Kaisers Maximilian kurz mitzutheilen. Wie Sie wissen, waren bisher vier Exemplare bekannt: drei vollständige Drucke, in Wien (Hofbibliothek), London (British Museum), Paris (Didot) und das, wie man annimmt, für den Handgebrauch des Kaisers bestimmte, unvollständige Münchener mit den Zeichnungen Dürers und Cranachs, welch letztere Thausing in mir ganz unbegreiflicher Weise dem Hans Springinklee zuschreiben zu müssen glaubte. Sämmtliche Exemplare sind nur handschriftlich paginiert, und zwar das Münchener, welches nur ein Bruchstück ist, unrichtig (Fol. 1 — 62) wie sich mir bei einer Vergleichung mit dem Londoner Exemplar ergeben hat.

Vor einigen Jahren brachte nun der Bibliothekar der Communalbibliothek von Besançon, Herr A. Castan, ein gleichfalls unvollständiges Exemplar aus der ihm unterstellten Bibliothek zur Prüfung an die Sorbonne nach Paris. Dieses Bruchstück ist nach demselben Systeme wie das Münchener mit Federzeichnungen von Burgkmair, Altdorfer, Hans Baldung, Hans Dürer und einem Monogrammisten M. A. ausgestattet, und wurde zuerst von Ephrussi in die Literatur eingeführt. Zur Untersuchung dieser Zeichnungen begab ich mich vorigen Herbst nach B. und kam zu folgendem höchst überraschenden Resultat. Das Münchener und das Exemplar in B. ergänzen sich gegenseitig und bilden

zusammen das vollständige Buch. Der Kaiser ließ sich also nicht nur von Dürer, sondern überhaupt von den angesehensten Künstlern seiner Zeit die Randzeichnungen fertigen. Der äußere Sachverhalt ist folgender: Das Münchener enthält von Fol. 1—56 die Zeichnungen Dürers. Fol. 57—62 fehlen. Von Fol. 63—68 gehen die Zeichnungen Cranachs und damit bricht der Codex ab. Das Exemplar in B. beginnt ganz exact mit Fol. 69 und endet auf Fol. 164 mit der bekannten Adresse Schönspergers. Im Vergleiche mit dem Londoner Drucke wären dies 6 Blätter zu viel, sodaß es keinem Zweifel unterliegt, daß die in München fehlenden 6 Blätter in der zweiten Hälfte zu B. eingeschaltet sind. Welche Folionummern dies aber sind, konnte ich dort nicht feststellen, da mir die nöthigen bibliographischen Hülfsmittel nicht zur Hand waren. Dieselbe Hand, welche im Münchener die Monogramme und die Jahrzahl 1515 eingetragen, hat dieses auch in jenem zweiten Theile besorgt, sodaß über die ursprüngliche Zusammengehörigkeit beider Theile gar kein Zweifel bestehen kann. Im dortigen Codex finden sich aber außerdem noch eine Anzahl Blätter von Künstlern selbst monogrammiert und einmal auch die Jahrzahl 1515 in einer Zeichnung des M. A., womit zuerst dieses bisher als Entstehungszeit der Zeichnungen angenommene Jahr zu einer ausgemachten Sache wird.

Außer 6 unbezeichneten Zeichnungen enthält die zweite Hälfte 1 Zeichnung von Burgkmair, 8 Zeichnungen von A. Altdorfer, 8 von Hans Baldung Grien, 22 von Hans Dürer und 20 von dem Monogrammisten M. A., den ich wohl in Bälde bei seinem wahren Namen nennen kann.*) Die verwendeten Tinten, die Wahl der Gegenstände und deren äußerliche Anordnung stimmen in beiden Theilen so vollständig überein, daß unbedingt eine einheitliche Leitung für

*) Bayersdorfer dachte an den urkundlich in Oberschwaben (1517) thätigen Marcus Asfahl. A. d. H.

die ganze zeichnerische Ausstattung angenommen werden muß. Die Dürerforschung hat bisher übersehen, daß eine solche eigentlich schon längst nachgewiesen ist. Aus einigen von Herberger mitgetheilten Briefen C. Peutingers geht hervor, daß dieser neben so vielem Anderen auch die Herstellung des Gebetbuches zu überwachen hatte und daß der Kaiser von dem fertigen Satze zunächst 10 Exemplare auf Pergament abgezogen zu sehen wünschte. Aus einem bruchstückweise vorhandenen Briefe Peutingers kann man sich sogar noch die Anweisung zu zwei Blättern Dürers zusammensetzen.

Das Gebetbuch ist, wie Ihnen bekannt, wohl das typographisch merkwürdigste Buch, da die Typen nicht nur eigens dafür erfunden, sondern zum Theil auch noch aus Sigeln zusammengesetzt sind. Wie Sie sich vorstellen, verehrtester Herr Hofrath, dachte ich bald an eine Wiedervereinigung beider Theile in einer würdigen Facsimile-Ausgabe und habe in diesem Sinne vor einiger Zeit an Müntz geschrieben. Ich hatte Didot im Auge, weil bei ihm das so notwendige Controleexemplar schon vorhanden ist. . . . Die technische Herstellung denke ich mir, was den Druck anlangt, zinkotypisch, was die Zeichnungen angeht, kann ich aber nur für den Holzschnitt auf photographischer Grundlage plaidieren. Dieser allein ist sauber, deutlich und gestattet vollkommene Gleichmäßigkeit. Jedes andere Verfahren müßte an den mehr oder minder verblaßten Farben des Originals scheitern. Ja, bedenke ich die ganze Anlage der Zeichnung, so habe ich gar keinen Zweifel, daß der Kaiser selbst eine Holzschnittausgabe im Sinne hatte und daß das Zeichnungsexemplar gleichsam das Modellbuch für eine solche sein sollte. Hat er sich doch dieses Exemplar gar nicht binden lassen; der besser erhaltene und unbeschnittene Theil in B. ist nur geheftet, der Einband des Münchener um 100 Jahre jünger.

Auch über die Geschichte des Codex glaube ich schon Einiges zu wissen. Aus kürzlich von Justi mitgetheilten

Urkunden geht hervor, daß Philipp II. ein Buch mit mehreren hundert Zeichnungen von Dürer und Andern besaß und nach den Forschungen Ulrichs fand sich ein ebenso beschriebenes Buch nach Philipps Tode im Besitze des Cardinals Granvella. Dessen Bibliothek nun bildet den Stock der Bibliothek in Besançon und in Granvellas Besitz wird sich wohl der Münchener Theil abgezweigt haben.

Über dessen Herkunft weiß man gar nichts. Da aber der Einband französisch ist, so wird das Buch wohl aus Frankreich gekommen sein.

An Herrn Dr. L. Scheibler

35.

K. B. Staatsgalerie
Schleißheim

28. November 1882

Sehr geehrter Freund!

Da ich mir das Lützow'sche Blatt wegen der allzugeringen Ausbeute, die es uns bietet, nicht halte und nur gelegentlich das Bischen wichtigen Inhalts nachhole, so habe ich auch von Wurzbachs neuestem Attentat noch gar nichts gewußt und müßte mir die betreffende Nummer erst aus München holen. Eigentlich begreife ich nicht, warum Sie sich mit W. zanken wollen. Wenn sie auf jeden Zopf beißen, den er Ihnen vorhält, so werden Sie eher in Entgegnungen erlahmen als er in neuen Hypothesen. Als ich den Obervellacher Altar vor nun mehr als 2 Jahren zum erstenmale sah, sprach ich ihn für ein holländisches Werk an, noch ehe ich von der Inschrift etwas wußte, und der Meister des Todes Mariä, den ich doch sonst im Kopfe zu haben pflege, ist mir gar nicht eingefallen. Das Bild hat auch nicht mehr mit ihm gemein, als was allen Werken der verschiedenen

niederdeutschen Malerschulen am Anfange des 16ten Jahrhunderts gemeinsam ist. Die von W. besonders hervorgehobene Landschaft ist bei etwas fleißigerer Ausführung genau so behandelt, wie in den späteren Bildern Scorels (z. B. auf dem Porträt des Berliner Museums) und eben so wie sie beim Meister des Todes Mariä nicht ist. Übrigens sagt Ihnen die Photographie schon genug. Es stimmt eben gar nichts. Ich habe mir voriges Jahr das Bild wieder genau betrachtet, habe es sehr gut im Gedächtniß, und jetzt, nachdem ich unter maßlosem Erstaunen Herrn v. W.'s Artikel gelesen, möchte ich Ihnen die Versicherung geben, daß es ganz unnötig ist, seine Entdeckung in irgend ernste Erwägung zu ziehen. Bedauerlich bleibt es, daß die wenigen sichern Errungenschaften, welche sich die Kunstforschung in den letzten Jahrzehnten erarbeitet hat, auf so leichtsinnige Weise mit verwegenen Hypothesen vor dem Publikum wieder in Verwirrung gebracht werden.

Herr v. W. scheint sich vorgenommen zu haben, die unbekannten Größen der Kölner Schule dadurch zu eliminiren, daß er sie mit bekannten anderer Schulen identifizirt. Den Meister des hlg. Bartholomäus, dessen Hauptwerk im Louvre er übrigens gar nicht erkannt zu haben scheint, hat er an den Oberrhein, den Meister des Todes Mariä nach Holland versetzt; daß der Meister der Lyverbergschen Passion mit Dirk Bouts identisch ist und nach Löwen gehört, liegt auf der Hand, und für die Übrigen wird sich auch noch ein Plätzchen außerhalb der Ringmauern Kölns auftreiben lassen. Doch ich will ihm seine Kreise nicht stören: nur zu seinem Artikel möchte ich Einzelnes bemerken. Die Inschrift habe ich seiner Zeit copirt: Joannes Scorelꝰ Hollandinꝰ
pictorie amator
pingebat.

Nur das letzte Wort ist undeutlich; doch werde ich mich kaum geirrt haben. Von viator habe ich nichts gelesen.

Wenn wir uns an van Manders Biographie halten, so kann sich der Künstler auch nicht als Wallfahrer bezeichnet haben, ehe er überhaupt noch wußte, daß er einmal nach Jerusalem ziehen werde. Daß das als Jacobus major gegebene Kind den Porträtkopf Scorels aufsitzen habe, ist aber doch eine haarsträubende Aufstellung. Der Mann hat sich fünf Jahre später (1525) in Utrecht wieder gemalt und hat dort ein ganz anderes Gesicht. Er scheint also mit seiner Kunst in Italien auch sein Aussehen geändert zu haben. Freilich muß er, wenn er auch der Meister vom Tode Mariä ist, zeitweilig einen anderen Kopf aufgehabt haben. Von Letzterem*) gibt es, wie Sie wissen, sehr viele und nach Umfang und Ausführung sehr bedeutende Werke, zu deren Herstellung man ein gutes Menschenleben beanspruchen muß. Diese alle soll nun Scorel vor seinem 25ten Lebensjahre gemalt haben und sein sonst so wohl informirter Biograph soll kein einziges zu nennen wissen. Ich begreife nicht, wie Wurzbach vor dieser Ungeheuerlichkeit seiner Hypothese nicht zur Besinnung kam und wenigstens den Versuch einer eingehenden Beweisführung machte. Nicht einmal die quellenmäßige Literatur hat er sich ganz zu eigen gemacht. Oder rechnet er die treffliche Schrift des Utrechter Archivars S. Müller über Jan Scorel auch zu den Produkten der modernen Vielschreiberei, welche — leider! — die Kunstgeschichte in Verwirrung bringt? Das Skizzenbuch, welches ich 1880 in Berlin bei mir hatte, wurde bald darauf von meinem Hunde zur Hälfte aufgefressen. Unter den geretteten Resten fand ich heute das beiliegende Blättchen, meine erste Notiz von dem Obervellacher Bilde. Ich füge bei, daß die Inschrift, wie ich sie copirte, in jedem Worte von der Lesung W.'s abweicht, aber von Herrn Schellein eben so gelesen wurde wie von mir. Sie werden gut thun, sich an meine Lesung zu halten. Die Photographien, welche übrigens nicht Graf L. machen ließ,

*) Mstr. v. Tod. M.

sind meines Wissens käuflich zu haben bei Hofphotogr. Angerer, Theresianumgasse in Wien.

Ich bin natürlich voll von neuen Beobachtungen, welche ich in England, Frankreich und Spanien gemacht habe. Ich möchte Ihnen vieles davon mittheilen und nicht wenige Zweifel und Fragen dazugeben. Wenn ich's bei mir durchsetze, so werde ich nächstens das Gröbste auf einen Bogen zusammenschreiben und Ihnen schicken. Den Löwenantheil werden wohl die Italiäner haben und über diese mag dann Dr. Bode, den ich freundlich zu grüßen bitte, zu Gericht sitzen. Von einer kleinen hübschen Entdeckung, die ich allerdings schon Anfangs September machte, muß ich aber doch ein wenig sprechen. Ephrussi theilt mit, daß sich in Besançon ein zweites Exemplar vom Gebetbuch des Kaisers Max mit Zeichnungen von verschiedenen deutschen Künstlern befinde. Das zog mich an. Und was fand ich? — Die in München fehlende Hälfte des Schönspergerschen Drucks; die beiden codices geben zusammen ein Buch. Der Münchner Theil geht von fol. 1—68, enthält bis fol. 56 die Zeichnungen Dürers, dann bis fol. 68 die Cranachs (welche Thausing in einem Anfalle von Wahnsinn für Arbeiten Springinklees erklärte). Die zweite Hälfte in Besançon beginnt correct mit fol. 69 (mit Zeichn. Burgkmairs) und endet fol. 164 mit der Schlußformel des Druckers; sie enthält außer den genannten 7 Zeichnungen von Hans Baldung, 8 von Altdorfer, 22 von Hans Dürer und 22 von M. A. und ungefähr 3 oder 4 nicht signirte. Der Kaiser ließ sich also von den besten Künstlern seines Reichs sein Gebetbuch malen, nicht nur von Dürer allein. Ich habe eine Masse wichtige Details darüber mitgebracht, die ich jetzt nicht auspacken kann; aber Sie werden Manches zu hören bekommen, zunächst über den M. A.

Daß Sie sich für Cavalier Swartz gar nicht interessiren wollen, bedaure ich sehr. Ich möchte sehr gerne klüger über

ihn werden als ich bin. Als ich im vorigen August bei unserer Catalogarbeit an den Terburgh kam beschloß ich nach reiflicher Erwägung, ihm unser großes Bild endgültig abzusprechen. Der blinde Zufall wollte es kurze Zeit darauf, daß ich bei Kramm eine Notiz fand, die als ganz zweifellos erscheinen läßt, daß unser Bild 1783 als Werk des fragl. Swartz in Amsterdam verkauft wurde. Das wäre also ein neuer und bedeutender Meister, dessen sich wohl Dr. Bode annehmen könnte. Die Trümmer seines Oeuvre werden sich wohl zusammenfinden. Lesen Sie bei Kramm die Artikel Swart 1593 und Swartz 1594. Ein Michiel Svars bei Bertolotti scheint derselbe zu sein; von einem weiteren Bilde glaube ich schon zu wissen, wenn mich mein Gedächtnis nicht trügt. Auf die ganze Geschichte kam ich, als ich einmal von der, wie sich hinterher herausstellte, ganz Wurzbachschen Idee erfaßt war, den Maler der Hurenhäuser (die delikate Bezeichnung ist, glaub' ich, von Bode) mit dem Jan Swart von Groeningen identifiziren zu wollen.

Nun leben Sie wohl und seien Sie freundlichst gegrüßt von Ihrem

ganz ergebenen

A. Bayersdorfer.

36.

K. B. Staatsgalerie
Schleißheim.

30. August 1883

Sehr verehrter Freund!

Es würde doch zu lange dauern, wenn ich Ihnen erst schreiben würde, nachdem ich alle Notizen in Ihre Listen

eingetragen, obwohl ich solches im Sinne hatte. Bis jetzt bin ich erst mit Madrid zu Ende gekommen. So will ich denn einstweilen Ihre Fragen beantworten.

1. Von Schongauer kenne ich folgende echte Bilder:
   a. Das Münchner Madonnenbildchen.
   b. Das ähnliche Wiener.
   c. Zwei ähnliche in Würzburg, unheilbar zerstört, aber echt. Ich suchte vergebens nach meinen Notizen, Ihnen den Gegenstand zu bezeichnen. Es sind jedoch entweder ebensolche Madonnenbildchen wie die genannten oder ganz ähnliche Dinge wie ungefähr Anbetung der Hirten und der Könige. Die Größe gleich dem Münchner und Wiener.
   d. Kleine Madonna bei Endres, jetzt Gontard, habe ich früher in hyperkritischer Weise bezweifelt, später jedoch hat es bei längerem Umgange (1869) Stand gehalten; es hat einige Übermalungen und erscheint mir wie gesagt echt; obwohl
   e. das kleine Bildchen bei Edm. Rothschild, das ich vor 2 Jahren sah und das sicher echt ist, fast ganz die nämliche Darstellung wenn nicht wirklich die gleiche enthält.
   f. Die Rosenhagmadonna in Colmar.
   g. Ein kleines Bildchen gleichen Gegenstandes bei Prof. Sepp ist zwar ganz Restauration von Deschler, scheint mir jedoch nach den wenigen erhaltenen Partien echt gewesen zu sein.
   h. Die Passionsbilder in Colmar sind zwar Werkstattstücke, aber nach meiner Überzeugung in Composition und Vorzeichnung von Schongauer.
   i. Täuscht mich meine Erinnerung nicht, so liegt ein ganz ähnliches Verhältniß bei den Dominikusbildern in Darmstadt vor.
   k. Der Pius Joachim in Basel ist zwar des größten

Meisters würdig; vergleicht man jedoch die Malerei, hauptsächlich die Impastirung, mit dem einzigen sichern Bilde von großen Formen, der Colmarer Madonna, so will die Bestimmung Sch. gar nicht klappen. Der Geist Sch.'s ist jedoch darin.

Anmerkung: (auch für Schlie, der mich darum ersuchte) Alle die genannten Bilder haben, so weit ich die Rückseiten untersuchen durfte, weiches Holz, die Bartholomäusbilder Eichenholz.

2. Als ich das drittletzte Mal in Wien war, wußte ich durch Wörmann, daß Sie dort zwei Bilder als Grunewaldt bestimmt hätten. Da ich damals ganz von Grunewaldtstudien besessen war, habe ich (Sie werden lächeln) keinen Zweifel, daß ich die gleiche Bestimmung getroffen hätte. (Saal I. 101, Saal II. 38)
3. Den Pseudogr.*) kann ich nicht mit Cranach identifiziren und wenn Sie und Bode die Bilder der Stiftskirche**) welche wir hier zur Restauration hatten, noch einmal zu untersuchen Gelegenheit haben werden, werden Sie auch davon abkommen.
4. N .... ist ein Hornvieh und seine einfältige Abhandlung wird hoffentlich nie gedruckt werden. Das einzige Wichtige, was sie enthält, sind die schon mitgetheilten Urkunden über einen Simon von A.***)
5. Die Bilder des Meßkircher Meisters halte ich vorderhand noch nicht für B. Beham, wenn auch die Schleißh. Bildnisse. Suchen Sie in den Windsor Zeichnungen zwei Apostelgestalten von Dürer 1523 auf. Ich habe sie im ersten Augenblick für Grunewaldt, im zweiten für den Meßkircher angesprochen und bleibe dabei.

---

*) Pseudogrünewald.
**) Aschaffenburg.
***) Aschaffenburg.

6. Mir fällt es weder ein, Engerth zu unterstützen, noch ihm, mich zu fragen.
7. Von unserem Cataloge konnten Sie die letzte Revision von mir noch nicht haben, da sie damals noch in meinen Händen war; Reber wird mir dieser Tage Ihre Anmerkungen schicken und dann werden Sie mehr von mir hören.

Mit vielen freundl. Grüßen auch an Dr. Bode

Ihr

ganz ergebener

A. Bayersdorfer.

37.

Kgl. bayr. Staatsgalerie
Schleißheim

11. Oktober 1883

Verehrter Freund!

Die Photographie*) habe ich erhalten und ahne wohl, mit welch merkwürdiger Entdeckung wir überrascht werden sollen; bin auch auf Ihre weitere Mittheilung nicht wenig gespannt. Doch es ist immer ein mißliches Ding, aus Photographien über Gemälde urtheilen zu sollen und große Täuschungen und Enttäuschungen hat in dieser Hinsicht schon jeder erlebt, der sich auf dieses heikliche Geschäft einließ. Voriges Jahr habe ich in Spanien wieder an der eigenen moralischen Haut diese Erfahrung machen müssen. Bei dem vor-

*) Ein sich kasteiender hl. Hieronymus in Landschaft in Privatbesitz in Paris. (?) Die Photographie wurde mir von Hfr. Michiels in Paris geschickt, um mich über meine Ansicht betreffs des Malers zu befragen. Er glaubte nachweisen zu können, der Maler dieses Bildes sei ein Genter. (Scheibler.)

liegenden Bilde wünschte ich z. B. gar zu gerne das Grün der Landschaft zu sehen; doch will ich unter den angedeuteten Cautelen auch so urtheilen.

Ich bestimme das Bild also auf

„Meister des Todes der Maria, frühe Stufe“ *)

die Landschaft (auf der Photographie), die Bildung des Fußes, der Vorderarme und Hände stimmen vollständig; die panni nicht. Trotz des letzteren Umstandes muß ich bei der Bestimmung bleiben; die Brüssler, Orley und Consorten, die ich aus Vorsicht noch mit in den Überlegungskreis zog, muß ich fallen lassen. Wenn diese Bestimmung sich bewahrheitet und mich mein Gedächtniß sonst nicht täuscht, so kann ich wohl auch mit einem frühern Bilde des gleichen Gegenstandes aufwarten, dem ich bisher hilflos gegenüber gestanden war; nun könnte eine Brücke gefunden sein. Auf Ihre weitere Mittheilung bin ich nun begierig. Richten Sie dieselbe poste restante nach Florenz, wohin ich, um dem Wechselfieber zu entfliehen, das mich seit Wochen heimsucht, übermorgen abreisen werde. Dr. Bode bitte ich mitzutheilen, daß ich dortselbst eventuellen Interessen des Museums mit Vergnügen zur Verfügung stehe; er weiß das ja. Die Photographie habe ich heute bei Reber hinterlegt, damit Sie sie stets haben können.

Mit freundl. Gruße

Ihr

ganz ergebener

A. Bayersdorfer.

*) Auch meine Ansicht. (Scheibler.)

Reber findet mit Recht hier keine Schwierigkeit; auch er ist von der Urheberschaft des M. v. T. M. ganz überzeugt.

An Geheimrat Dr. Woldemar von Seidlitz in Dresden

38.

Florenz, 9. Mai 1877

Lieber Seidlitz!

Durch Herrn von Liphart, der vom Bildersturme wieder zurückgekehrt ist, erhielt ich die Adresse, unter welcher dieser Brief auf gut Glück nach Süden fährt. Da ich es nun einmal versäumt habe, Ihnen nach Rom zu schreiben — wie gewöhnlich — so muß ich mich an das Bischen Hoffnung halten, Sie in Neapel noch einholen zu können. Jedenfalls soll der Inhalt nicht verloren gehen.

Ihre Gedanken über Raphael haben mich wahrhaft erfrischt. Bei ihm reicht freilich das bloße Bilderberiechen und der ästhetische Dilettantismus auch in seinen krampfhaftesten Verzückungen nicht mehr aus. Zu diesem schon jenseits der brandenden Skepsis geborenen Kinde schlägt man mit der bloßen Begeisterung keine Schiffbrücke des Verständnisses und mit der stärksten Loupe des Kenners zieht man ihn nicht ans Herz. Aus seinen Schöpfungen spricht kein demüthigendes Übermaß der menschlichen Leistung, wofür wir noch den Maßstab an der eigenen Kraft besäßen, und das Wunder eines Sieges ohne Kampf hat seine Erklärung tiefer sitzen, als der Ackerboden unserer heutigen Kunstgeschichte liegt.

Wer in den Mythen vom goldenen Zeitalter und verlorenen Paradies nicht die tiefste philosophische Weisheit entdeckt hat und nicht das große Heimweh der Menschheit manchmal in sich selber aufquellen fühlt, dem fehlt das Element, auf welches Raphaels Kunst in ihrer Totalität reagiert. Über dieses Kapitel — Raphael nämlich — gedenke ich Ihnen

bei gelegenerer Muße einen scharf- tief- und irrsinnigen Lesebrief zu übermitteln, wenn ich nur erst einmal wieder sichere Fühlung mit Ihrem Aufenthalte habe.

In Betreff der Fornarina-Barberini bin ich ganz Ihrer Ansicht *) und habe gegen die gewaltigsten Kenner schon manche Lanze dafür gebrochen.

Hier in Florenz ist Alles beim Alten und die nova tröpfeln jetzt sparsam hinzu. Unglück habe ich auch gehabt, freilich immer noch bei reinem Gewissen. Ich habe nämlich den putto Verrocchio-Seidlitz für Liphart mit Dr. Frantzens Hülfe um 82 Lire angekauft. Und nun hält ihn der glückliche Besitzer für zopfig. Glücklicherweise hat sich meine Überzeugung nicht geändert, sondern nur bestärkt, sonst hätte ich einen hübschen moralischen Katzenjammer.

Wenn Sie das nächstemal das Museum in Neapel besuchen, so bitte ich Sie — in der Voraussicht, daß wir im Leben noch einmal mündlich darüber verhandeln können — die Bronzestatuette des sogenannten Narkissos rechtrechtrecht genau anzusehen, sie ist mir neulich im Traume erschienen und hat mir etwas erzählt. Vielleicht kommt auch Ihnen eine florentinische Reminiszenz. Ich wollte nur ich wäre bei Ihnen und könnte mit dem grünen Schlingel selber ein Wort reden.

Nun leben Sie wohl und lassen Sie wieder einmal von sich hören und bleiben Sie gut Ihrem

Adolph Bayersdorfer.

---

*) D. h. daß sie nicht von Raphael, sondern von einem seiner Schüler sei. v. Seidlitz.

39.

München, 9. Oktober 1888

Sehr verehrter Freund!

Von Rechtswegen sollte ich jeden Brief mit Entschuldigungen der bei mir habituell gewordenen Verspätung beginnen. Ich muß dafür nächstens eine Formel drucken lassen.

Ihr Plan einer Ausgabe christlich-germanischer Biedermaier-Compositionen sagt mir sehr zu, erstens, weil man gute Dinge dem homo sapiens gar nicht oft genug unter die Nase reiben kann, zweitens, weil sie wieder deutlich machen wird, wie schnell die Kunst vergißt und wie langsam sie erwirbt. In der Thatsache einer solchen Edition in unseren Tagen mag der Geschichtspsycholog von später einmal den Beweis sehen, daß wir allmählich beginnen jene Kunst objektiv zu genießen oder um mit Kant zu reden, „ohne Interesse" als Kunst zu erkennen. Der frühe Cornelius ist allerdings hier, aber gar nicht schmeichelhaft für seinen Autor. Von Schwind weiß ich hier in öffentlichem Besitz nichts Passendes. Dagegen finden sich im Nachlasse einer Freundin Schwinds etliche 30 Blätter, worunter 3 größere Compositionen, deren eine mir für Ihr Unternehmen passend scheint. Die Sachen sind uns gegenwärtig angeboten, auch zum Ankauf vorgeschlagen. Das Resultat schlummert noch im Schooße der Götter. R . . . hat seine Rethelzeichnung als theures Andenken und vertheidigt sie mit seinem Leben; er war förmlich gekränkt durch die Frage, ob er sie verkaufe. Ich beruhigte sein erregtes Gemüth und ging mit dem Gefühl ein Attentat begangen zu haben, ab. Vom Bildhauer Diez hat keiner meiner fünf Sinne etwas bemerkt, ich war aber auch bis vor Kurzem in Bruck und kam wenig nach München.

Auf die Landschaft von Le Page*) habe ich Bode selbst hingewiesen; wenn Sie sie bekommen, gratuliere ich.

Von mir habe ich wenig zu bemerken. Das erste Heft der florentiner Zeichnungen soll nächsten Monat erscheinen. Über eine andere Neuigkeit wundere ich mich selbst: Bruckmann kauft mir den Inhalt meiner florentiner Skizzenbücher ab und stellt mir einen Stenographen, dem ich täglich eine Stunde lang aus besagten Büchern dictiere. So brauche ich gar nichts zu schreiben. Ich habe bereits circa 8 Druckbogen dictiert und werde die Correktur in Florenz besorgen, wo ich den Dezember und Januar verbringen will, wenn ich, wie ich hoffe, Urlaub erhalte.

Die Handzeichnungssammlung des Malers Landsinger aus Florenz liegt gegenwärtig bei uns, 40 interessante Blätter, die ich oft gesehen habe, auch Herr v. Liphart kennt sie gut. Wir sind zu arm, sie zu erwerben. Auf Wunsch des Besitzers, der wohl von Florenz aus an die Dresdener Galerie schreiben wird, schicke ich sie morgen oder übermorgen dorthin. Tizian, Michelangelo, Rubens 2c. schienen und scheinen mir echt; überhaupt sind sie wohl richtig bestimmt; alte Florentiner sind nicht darunter.

So viel habe ich schon lange nicht mehr geschrieben, und um nicht in den Verdacht zu kommen in meinen alten Tagen schreibselig und kindisch geworden zu sein, höre ich jetzt auf und grüße

Sie herzlichst

Als Ihr

A. Bayersdorfer.

---

* Auf der Münchener Ausstellung. v. Sdltz.

40.

München, 6. Januar 1889

S. v. Fr. Die Ketzerbriefe schrieb der Historiker Karl Hillebrand. In der Hauptsache waren sie das Resultat von Kunstgesprächen, die er mit dem Maler Hans von Marées und dessen Schüler, dem Bildhauer Adolf Hildebrandt geführt hatte. Über Marées wird Ihnen nächstens eine größere Publikation Fiedlers zugehen. Hoffentlich auch eine von mir. Trotz mannigfacher Gegensätze schloß sich seinerzeit ein ästhetischer Ring ganz von selbst. Victor Müller, Böcklin, Marées, Thoma, Hildebrandt, Hillebrand, Theod. Heyse, Speidel, Fiedler et moi. Die Kunstgeschichte der Zukunft entdeckt vielleicht einmal diesen Hainbund. Ihren Vorträgen wünsche ich offene Köpfe und warme Herzen. Man bekommt sie wohl zu lesen, worauf sich freut Ihr A. B.

An Director Dr. Max Lehrs, Dresden

41.

München, 16. Juni 1899

Sehr verehrter Herr Director,

Ich schicke Ihnen die gut abgelagerte sonst aber schlechte Fotografie des Wörther Altars zum ewigen Andenken. Sie werden aus derselben ersehen, daß die zwei Darstellungen des rechten Flügels dem du Hamel'schen Stich im Gegensinne genau entsprechen. Ihr Gedächtniß hatte also ganz

correkt funktionirt. Ich habe damals mich ein wenig mit der Sache beschäftigt und kann folgendes sagen: Der Wörther Altar ist durch alle Theile einerlei Gemächtes und ist ein Original, keine Copie, was ja nicht ausschließen würde, daß der Maler zeitüblicher Weise überkommene Vorlagen benützt hat.

Er hat aber gar nichts mit H. Bosch zu thun, dessen Kunst und Geschmack man aus den Bildern im Eskorial, Madrid und anderwärts doch zur Genüge kennt. Aber auch der Stich hat nichts mit Bosch zu schaffen und ich kann die Bezeichnung Bosche auf diesem Blatte und auf anderen nur für eine Ortangabe des Stechers halten. Wenn Sie du Hamel nicht an den Main oder Mittelrhein bringen können, so bleibt noch übrig anzunehmen, daß Maler und Stecher das Werk eines unbekannten Dritten benutzt haben, oder aber, daß der Wörther ein raffinirter Dieb war, der Spiegelbilder stahl. Als richtiger Kunsthistoriker halte ich es mit dem unbekannten Dritten, dem großen Nährvater unserer Wissenschaft.

Die Meraner Fresken kenne ich nicht. Sie sind wohl von Schmidt oder Wlhà in Wien schlecht fotografirt. Nach dem gegenwärtigen kunstgeschichtlichen Wetterstand darf man annehmen, daß sie entweder vom Meister des Hausbuchs oder vom jugendlichen Cranach sind. Vielleicht ist beides richtig. Dann wären zwei peinliche Fragen auf einmal aus der Welt geschafft. Nachdem Zeitblom und der ältere Holbein die Position nicht haben halten können, kann's vielleicht der stärkere Cranach.

Oberstlieutenant Lehmann bitte ich unter strenger Einhaltung der seinem neuen Range entsprechenden Formalitäten freundlich zu grüßen. Es erfüllt unsereinen immer mit Trost und Hoffnung zu vernehmen, daß ein Kunsthistoriker etwas geworden ist.

In der zweiten Hälfte des Juli werde ich in Dresden auftauchen und hoffe dort einige Collegen vorzufinden, gegen

die ich mich rechtschaffen ausschleimen kann, damit mir der viele genossene Cranach nicht schadet. Dankbar wäre ich Ihnen für die Mittheilung, ob Sie in der dritten oder vierten Juliwoche in Dresden anwesend sind.

Mit herzl. Gruß

Ihr

A. Bayersdorfer.

V.

Humoresken

1.

Die Tintenhose

Um die Zeit, da ich zuerst die Bekanntschaft des guten alten Homer zu machen genötigt war und in ihm zunächst mehr den Herausgeber eines griechischen Übungsbuches als den großen Dichter zu schätzen Gelegenheit fand — um jene denkwürdige Zeit bekam ich einmal eine neue Hose. Das heißt, neu war sie nur für mich; denn wie das in kinderreichen Beamten-Familien eine altgeheiligte Sitte ist, war sie aus einer abgelegten meines Vaters entstanden. Und wer weiß, ob sie auf ihrem irdischen Leidenswege nicht noch mehr Wandlungen — gleichsam eine adelnde Ahnenreihe von Zuständen — hinter sich gebracht hätte, wäre ihr nicht durch meine eigene frevle Hand jede weitere anständige Lebensmöglichkeit abgeschnitten worden.

Sie war ein sehr schönes hechtgraues Kleidungsstück, und als ich sie zum erstenmale trug und an meinen Beinen hinabsah, fühlte ich mich auch innerlich etwas gehoben. Es war dies an demselben Tage, welcher wie ein kleines jüngstes Gericht am Ende jedes Schuljahres emporsteigt und in der Gestalt einer Schlußprüfung noch einmal alle Schrecken des abgelaufenen Jahres zusammenballt, damit diese den Jungen während der Ferien hübsch in den Knochen bleiben und in ihnen den Geist der bleichen Subordination nicht ersterben lassen. Auch der Gerechteste hat diesen Tag noch nicht ohne Bangen herannahen sehen.

Diesmal war mir die neue Hose ein nicht geringer moralischer Beistand, als ich zur Schule ging und die grauenhafte Möglichkeit in Erwägung zog, ich könnte etwa berufen sein, den Abschied Hektors in seine grammatikalischen Bestandteile auflösen zu müssen.

Es ist ein altes Herkommen, daß im Homer-Jahre der Gymnasialstudien die Lehrstunden alltäglich mit der pantomimischen Darstellung der Kämpfe vor Troja eingeleitet werden. Es ist dies eine freie, gegen den Willen der Vorgesetzten von den Schülern selbst getroffene Einrichtung, durch welche einzig und allein das moderne Gymnasium seinem griechischen Vorbilde noch verwandt ist. Selbst am Tage des Zornes wollte man von der guten Sitte nicht lassen, und auch ich mit meiner neuen Hose kämpfte in den vordersten Reihen der Trojaner. Wir hielten uns wacker, bis ein Haufe grober Myrmidonen im Anpralle eine Bank, die uns lange als Verschanzung gedient hatte, umwarf, so daß die darin hängenden Tintenfässer in weitem Bogen herausflogen. Eines dieser heimtückischen Geschosse traf einen meiner hechtgrauen Oberschenkel, so daß ich schwer verwundet mich aus dem Getümmel ziehen und nach dem Brunnen im Hofe retirieren mußte. Dort suchte ich den Schaden mit dem heilsamen Wasser so gut als möglich zu paralysieren. Als ich, niedergeschlagen wie ein Verbrecher, wieder in die Schulstube zurückkehrte, war der Kampf zu Ende und die Pforten der Hölle hatten sich schon in aller Feierlichkeit aufgethan. Richtig bekam ich auch noch Gelegenheit, vor den versammelten Schulmonarchen meine merkwürdigen Ansichten über Aoristbildung zu entwickeln, mit denen ich, wie ich bald merkte, vollständig allein stand und bei den Göttern der Unterwelt eine vorübergehende Sprachlosigkeit erzeugte. Doch auch diese Stunden des Entsetzens nahmen ein Ende. Geknickt und in meinem ganzen Wesen vernichtet, trat ich den Heimweg an. Freilich, der höllische Abgrund der Prüfung lag, sattsam durchkostet, hinter mir und offen vor mir das heitere Schlaraffenland der Ferien; schneller als eine Blume nach dem Sturm richtet sich ja ein junges Gemüt wieder auf, und nichts vergißt man so rasch, als die Momente grundloser Angst. Aber die Hose! Zaghaft wagte ich einen

Blick nach meinem Oberschenkel zu thun. Das war freilich ein trostloser Anblick, und ich sah es schon voraus, daß ich der Scylla in der Schulstube nur entronnen war, um in der Charybdis des elterlichen Unwillens unterzugehen. Doch mein Auge wurde mutiger; ich machte schon die Beobachtung, daß die Configuration des mächtig großen Fleckens sehr viel von „Mittel=Europa mit Italien und Griechenland" hätte, und endlich fand ich auch, daß das tiefere Grau, womit dieses Ländergebiet ausgezeichnet war, entschieden distinguierter aussah, als der ursprüngliche Grundton der Hose in seiner hellen Alltäglichkeit. Gewiß, das dunklere Grau war nobler! Da dämmerte mir in der Seele ein kühner Plan auf, anfangs kaum zu fassen. Aber doch, unbedenklich ausgeführt, mußte er nicht nur alle drohenden Gefahren abwenden, sondern versprach auch noch der Eigenliebe mit einem seltenen Triumphe zu lohnen. Heldengefühl lief mir durch die Glieder, als der Entschluß gefaßt war, und ehe ich noch die heimatliche Wohnung erreicht hatte, war mein Herz munter, und alle Sorgen waren vergessen.

Zu Hause angekommen, gelang es mir, für den ersten Augenblick meine Schande zu verdecken und dann rasch das gefährliche Kleidungsstück mit einem andern zu vertauschen. Es geschah dies zur großen Befriedigung meiner Eltern, welche eine derartige Sorgfalt und Schonung meiner Gewänder gar nicht an mir gewohnt waren, im Gegenteile meine Fertigkeit, eine Sonntagshose in eine Werktagshose zu verwandeln, zu würdigen wußten. Gegen Abend ging ich nun an die Ausführung meines großen Planes. In Beamtenfamilien giebt es immer Regietinte in Krügen. Der geschichtliche Grund ist in Dunkel gehüllt, aber es war von jeher so. Wenn es an allem fehlt, so findet der sinkende Stolz einen letzten Trost in dem luxuriösen Besitz von Tinte, welcher der Familie einen Schein von Präponderanz über die reiche Unbildung verleiht. Mit einem solchen Kruge

ärarialischer Tinte, einem Lavoir und meiner neuen Hechtgrauen unter dem Arme verschwand ich in der Dämmerung in einem nicht näher zu bezeichnenden Gemache, das ich von innen verriegelte. Mit der überlegten Eile, die den guten Chirurgen auszeichnet, goß ich nun die schwarze Flut in das Lavoir und weichte meine Hose in dem stygischen Farbstoff gründlich ein. Dann wand ich sie aus, schüttete die Tinte in den Orkus, und ungesehen, wie ich gekommen, schlich ich wieder zurück. Vor dem Fenster des Zimmers, das ich als Schlaf- und Studierzimmer mit meinem Bruder zu teilen hatte und das nach dem Hofe zu lag, hängte ich meine Hose zum Trocknen auf. Eine Frau aus dem Hinterhause sah mit verwunderten Augen auf meine Färberhände; was wußte die von großen Thaten? In dieser Nacht schlief ich wie ein Held nach der Schlacht einen tiefen, wenn auch kurzen Schlaf, und schon am frühen Morgen sah ich nach dem Ergebnis meines Unternehmens. Da war ich freilich bis zum Schrecken enttäuscht. Zur Mumie verkrüppelt und steif wie ein geräucherter Fisch kam die Hose zum offenen Fenster herein. Alle die schönen Hoffnungen drohten mit einem Schlage zu schwinden. Aber nachdem ich einmal den Kampf begonnen, sollte mich das Schicksal so leicht nicht überwinden; auch war die Idee zu groß und zu verlockend gewesen, als daß ich schon hätte verzweifeln und sie aufgeben mögen. Nach kurzem Betrachten kehrte auch die Überlegung zurück, und ich fand nun, daß das Experiment eigentlich ziemlich gelungen war; nur wurde mir klar, daß die Hose unbedingt gebügelt werden mußte, bevor man sie wieder tragen konnte. Auch dieses unvorhergesehene Hindernis glaubte ich beseitigen zu können. Und es gelang. Bevor noch die Woche zu Ende ging, war großes Waschfest in der Familie, und am Bügeltage stahl ich mich zwischen Suppe und Rindfleisch in das Wäschezimmer und bügelte in fiebriger Hast und nach sehr primitiven Prinzipien meine schon bereit gehaltene Hose.

So glaubte ich denn in dem Kampfe mit dem Geschick durch Thatkraft gesiegt zu haben und konnte mir weiter keine Schwierigkeiten denken, die mir aus dem verhängnisvollen Tintenflecke hätten erwachsen können. Freilich war der ursprüngliche Schandfleck noch dunkler geworden und stach auch jetzt noch merklich von seiner gefärbten Umgebung ab. Doch dieser Mangel schien mir gering gegen die vorher beseitigte Disharmonie der Farbe, und durch ein kluges Benützen der Rockschöße hoffte ich in schwierigen Fällen den Schaden zu verdecken.

So kam der Sonntag heran, der erste Sonntag in den Ferien, der höchste Feiertag im Kalender eines Gymnasiasten. Ein guter, milder Gott hat ihn eingesetzt, diesen Feiertag, auf daß die junge Seele wieder aufquellen möge und von sich abschüttle die Erinnerung an all den kleinlichen Druck und die vielgestaltige Tyrannei des durchgerungenen Schuljahres, an all die ausgestandene Angst unter der Diktatur beinharter Kathedergötzen, an alle die Beschränkung und Beschränktheit, womit man der jungen Menschenpflanze wieder ein Jahr lang in die vorgeschriebene Bildung hineinzuwachsen erlaubt hatte. An diesem Tage hatte ich pflichtgemäß die neue Hose zu tragen, und im allgemeinen war ich auch mit dem Erfolge dieses Versuchs zufrieden. Ja, da niemand die Verwandlung merkte, fühlte ich schon den Triumph in mir aufkeimen über meinen klugen Streich und war nahe daran, mir innerlich eine glänzende Belobung zu erteilen. Am Nachmittag machte ich mit meinem Bruder den üblichen Ausflug. Er war an derselben Anstalt wie ich als Bildungsmärtyrer, nur in einer andern Folterkammer, eingestellt und teilte mit mir die Leidenschaft für naturgeschichtliche Studien, so wie es unsere Weisheit damals verstand, vor allem die zoologische und botanische Sammelwut. Nach der Meinung erfahrener Eltern ist das eine der unangenehmsten Kinderkrankheiten, die in einer Familie ausbrechen können, gegen welche selbst die heroischesten Mittel

nicht durchzudringen pflegen. Auch unser Zimmer wurde manchmal, wenn irgend eine ekelhafte Bestie den Weg in andere Wohnräume gefunden und einen der weiblichen Insassen des Hauses zu Tode erschreckt hatte, im elterlichen Zorne von allem lebenden Wesen gereinigt und die ganze Menagerie samt ihren Käfigen in den Hof geworfen. Sie rekrutierte sich aber stets wieder; denn ein einziger Sonntag genügte, um uns vom Säugetier bis zu den Würmern neu zu assortieren.

Auch der diesmalige Gymnasiasten-Feiertag sollte ausgenützt werden, und mit mächtigen Botanisierbüchsen ausgerüstet, verließen wir Haus und Stadt. Mit studierter Planlosigkeit ging es durch Felder und Brachland in den Wald und über das Moor bei unbegrenzter Lust und unermüdlichem Sammeleifer. „Gefühle" hatten wir noch keine für die Reize der Natur; die Skepsis hatte uns noch nicht von ihr geschieden, so brauchten wir uns auch nicht nach ihr zu sehnen und poetisch zu werden. Trotz unserer Zoologie zählten wir noch zu ihrem Haushalt. Das Ungeziefer war in diesem Jahre besonders gut geraten, und unser Herz füllte sich mit Stolz und Freude, als wir nach mehrstündiger Jagd über die gesammelten Raritäten — darunter aber diesmal gewiß eine unbeschriebene Varietät — eine schließliche Musterung hielten. Es war ein heißer Augusttag gewesen, und als wir endlich, ermüdet und außer mit unseren Botanisierbüchsen noch mit großen Büscheln von Futterpflanzen bepackt, den Heimweg antraten, war ein Gewitter im Anzuge. Kaum hatten wir die Vorstadt erreicht, so fielen die ersten schweren Tropfen, und gleich darauf brach ein Platzregen los, der uns in wenigen Augenblicken bis auf die Haut durchnäßte. Schweigend vor Müdigkeit, aber das Sammlerglück im Herzen, gingen wir nebeneinander, heimwärtsstrebend und unbekümmert um den Regen, durch die menschenleeren Straßen. Da bemerkte ich bei gelegentlichem

Umsehen, daß ich in dem erweichten Kies des Trottoirs schwarze Fußstapfen hinterließ, und machte meinen Bruder auf das merkwürdige Phänomen aufmerksam. Wir waren beide höchst erstaunt, witterten sofort ein physikalisches Kuriosum, das wir aber nicht zu erklären wußten, und einigten uns dahin, daß dies unter die bei Gewitterregen vorkommenden rätselhaften Erscheinungen zu rechnen sei. Ich schrieb es zunächst einem bestimmten Eisengehalte des Regenwassers zu und nahm mir vor, heftig darüber nachzudenken. Die Tintenhose hatte ich ganz und gar vergessen; meine Phantasie war an diesem Abende ausgefüllt von den Rätseln der Natur.

Als wir endlich in sehr marodem Zustande zu Hause anlangten, wo uns die mütterliche Besorgtheit schon längst mit zurechtgelegter frischer Wäsche und warmen Kleidern erwartet hatte und in der bangen Voraussicht schwerer Schnupfen lebte, war es unser erstes, uns umzukleiden. Wie ich mich nun der Hose entledigte, kam ich, statt in einem weißen Unterbeinkleid, wie ein Kaminkehrer in einem schwarzen zum Vorschein. Nur in den Falten hatte sich ein lichterer Ton erhalten. Mit einem Schlage war mir jetzt alles klar, und ich hatte nicht weiter nötig, über den Gewitterregen nachzudenken. Unsere Mutter, die mit den schnupfenfeindlichen warmen Strümpfen danebenstand und zur Eile mahnte, war nicht wenig erschrocken über diese unerhörte Abnormität, und obwohl an merkwürdige Vorkommnisse bei mir schon gewöhnt, entwickelte sie doch auf der Stelle eine unangenehme Neugierde nach dem Grunde dieser Erscheinung. Ich war in dem Alter, wo man in dem Erwachsenen noch die eigene unreife Phantasie voraussetzt und über die begangenen Streiche so lange und so abenteuerlich lügt als möglich. Ich rückte also zunächst mit meiner glänzenden Hypothese vom Eisengehalte des Regenwassers hervor, die mir jetzt gerade recht kam, obwohl ich sie eben in ihrer

demütigenden Nichtigkeit hatte durchschauen müssen; ja ich suchte sie noch durch die nähere Bezeichnung „Meteoreisen“ zu stützen, und berief mich auf den Bruder, der gleich mir die schwarzen Fußstapfen auf der Straße bemerkt habe. Dieser konnte es nur bestätigen. Aber unsere Mutter hielt wenig von unserer Naturwissenschaft, und in der ihrigen kamen schwarze Unterhosen nicht vor. Mit störendem Scharfsinn verwies sie auf das weißgebliebene Gegenstück an meinem Bruder, der doch denselben merkwürdigen Wetterereignissen ausgesetzt gewesen war und jetzt neben mir stand wie das weiße Lamm neben dem schwarzen. Ich war selbst betroffen über die Augenscheinlichkeit des Gegenbeweises und trat zögernd von meiner Hypothese zurück, glaubte jedoch an der Notwendigkeit einer physikalischen Erklärung festhalten zu müssen. Ich fand die Sache jetzt noch komplizierter und rätselhafter und gab meine Meinung dahin ab, dieselbe werde sich wohl nur durch längeres Nachdenken ergründen lassen; deshalb könne man nichts Besseres thun, als sich einstweilen mit der einfachen Konstatierung der Thatsache zufrieden zu geben. Hierzu war aber die forschende Mutter nicht gewillt. Sie hatte immer noch ein schmeichelhaftes Vertrauen in meine Sachkenntnis, und ein alsbald eingeleitetes Frag- und Antwortspiel, das ich vergebens auf dem naturgeschichtlichen Gebiete festzuhalten suchte, brachte auch endlich die jedes Naturwunders entkleidete Wahrheit an den Tag. Ich befand mich in einem zu bedauerlichen Zustande, und mein diesmaliger Streich war von einer zu überwältigenden Größe und Neuheit, als daß es die Eltern zu einem gerechten Zorn hätten bringen können. Sie waren gleichsam eingeschüchtert und fanden kaum ein strafendes Wort. So kam ich denn ohne Buße davon und war seelenvergnügt. Die weiland Hechtgraue, an der mein Scharfsinn so gründlich zu Schanden geworden war, wurde der Wäscherin zur chemischen Behandlung übergeben. Als ich sie wiedersah, war sie zu einer

einfachen Haus- und Werktagshose herabgesunken und aller Glanz war von ihr gewichen. Sie hatte jetzt einen entschiedenen Stich ins Gelbe, und wenn die Sonne darauf schien, antwortete sie wie ein Wasserfall mit Regenbogen. Sie hat auch bald das Zeitliche gesegnet. —

2.

Der Teufel auf der Kirchweihe

Wieder einmal waren die Ferien gekommen, und zwei Monate voll süßen Nichtsthuns breiteten sich einladend vor dem durstigen Blicke aus wie ein blauer Golf voll grüner unerforschter Inseln. Die junge Seele war versöhnt mit aller Welt, selbst mit ihren Quälgeistern, den Schulbüchern, was sie noch vor wenigen Tagen für unmöglich gehalten hätte, und der Mut der angehenden Flegeljahre witterte eine Welt voller Wunder und Abenteuer. In jenen Tagen erlebt man ja noch Abenteuer, weil man sie sozusagen schon fertig überallhin mitbringt, selbst wenn man an einen so prosaischen Ort in die Ferien geht wie ich. Um das Angenehme mit dem Billigen zu verbinden, wurde ich zu Verwandten in ein verschollenes Landstädtchen geschickt, das an der Grenze eines ausgedehnten Moors gelegen war und als letzte Kulturstation und Küstensignal für die wilden Stämme der Torfstecher, die dort hausten, gelten konnte. Maßgebend für die Wahl dieses Ortes war noch der Umstand gewesen, daß ich dort einen Schulkameraden finden sollte, mit dem ich während des laufenden Jahres ein Schutz- und Trutzbündnis zur Begehung loser Streiche geschlossen und der als der Sohn des dortigen Landrichters für unsere Erfindungen plein pouvoir hatte.

Schon war ich einige Zeit dort gewesen, und außer einigen Entdeckungsreisen ins unbekannte Moor hatte ich noch wenig erlebt, als eine Kirchweihe in einem der wenigen Moordörfer eine Wendung zum Besseren bringen sollte. Des Landrichters Köchin stammte aus jenem Dorfe, und der alte Bauer, ihr Vater, hatte auf dem letzten Markttage die oberherrliche Familie feierlich zur Kirchweihe gebeten. Solche

Einladungen dürfen, der Landessitte gemäß, nicht abgelehnt werden, verpflichten aber nicht zum persönlichen Besuche, sondern können mit der Absendung eines Vertreters, der gehörig zu essen und zu trinken versteht, beglichen werden. Diesmal waren wir zwei Gymnasiasten als Repräsentativ-Gesandte ausersehen, und am bestimmten Sonntage traten wir unter der Führung besagter Köchin morgens um 5 Uhr unseren Marsch durch das Moor an. Wir waren schon über drei Stunden gegangen, als endlich aus einer Bodenmulde sich der stolze Kirchturm des Festortes vor unseren Blicken erhob. Er hatte drei Zwiebeldächer übereinander, was in jener Gegend als ein Zeichen von Wohlhabenheit der Gemeinde gilt. Die Turmuhr war im Gange; denn der Uhrmacher aus der Stadt hatte sie gestern gerichtet. Wenn sie ausgelaufen war, konnte sie wieder stehen bleiben bis zur nächsten Kirchweihe. Unsere Köchin war die Tochter eines angesehenen Bauers, der zugleich das Küsteramt verwaltete und deswegen, wie üblich, der Meßnerbauer hieß und, wie gleichfalls bei dieser Charge üblich, der Pfiffikus im Dorfe war. Das Bauernhaus, breit und behaglich ausgestreckt, war an die Kirche angebaut und hatte uns mit seinen kleinen treuherzigen Fensteraugen unter dem tief herabhängenden Strohdach schon aus der Ferne freundlichst angelugt. Jetzt nahm es uns gastlich auf. Unsere Ankunft wurde sofort durch das Auftragen von Eiersuppe, Kirchweihnudeln, Leberwürsten und Kraut provisorisch gefeiert. Schwereres Geschütz sollte in kurzen Pausen folgen.

Wir waren noch mit der Erfüllung unserer ersten Ehrenpflicht beschäftigt, als zum Hochamte geläutet wurde und die Frage an uns herantrat, wie wir unser Christentum zu manifestieren gedächten. Das Kirchgehen war nun unsere Leidenschaft nicht, und wir machten auch kein Hehl daraus. Dagegen lagen wir den Bauer an, uns den Kirchturm besteigen zu lassen, damit wir die tiefsinnige Konstruk-

tion eines Zwiebeldaches auch von Innen studieren könnten. Es schien ihm zwar eine zweifelhafte Art von Gottesdienst, aber immerhin waren wir doch in der Kirche, zumal als man den Turm nur von der Sakristei aus besteigen konnte, da das andere Pförtchen, das auf den Kirchhof ging, schon seit Menschengedenken vernagelt war, um die Bauernbuben von ähnlichen interessanten Studien, wie wir sie vorhatten, abzuhalten.

Aus des Küsters Wohnstube führte eine Thür in das Turmgewölbe, wo die Glockenseile hingen, und von da eine andere in die Sakristei der Kirche. Während also das geputzte Bauernvolk zur Messe strömte, erstiegen wir auf der halsbrecherischen Backsteintreppe den Turm, der natürlich genau so war, wie ein anderer Dorfkirchturm auch. Zuerst erreichten wir die Glocken, die noch von der Erregung des Zusammenläutens summten, und von da ging's auf einer Leiter nach der Uhr und der noch höher gelegenen Transmission, durch welche den vier Zifferblättern die gleichmäßige Zeit vermittelt wird. Hier hatten wir viel zu studieren und nahmen einige uns praktisch dünkende Veränderungen vor, deren Wirkung auch nicht ausbleiben sollte. Dann aber ging's weiter nach der ersten Zwiebel, wo unsere Turnerkünste schon im vollen Maße in Anspruch genommen wurden. Wir fanden alles ungemein interessant, obwohl nichts zu sehen war, als grobes Gebälk, Staub und Unrat. Aber auf der Oberfläche der Balken entdeckten wir jetzt eine Schicht schwarzen Schrots, den unsere Gelehrsamkeit nicht zu erklären wußte. Das mußte studiert werden; hier oben hausten doch keine Wildschützen. Die Erklärung des Phänomens wird sich wahrscheinlich in der nächsten engeren Zwiebel finden. Also hinauf; hier war dieselbe Erscheinung, nur lag der schwarze Schrot dichter auf dem Gebälke, und wir waren so klug wie vorher. Einem richtigen Forscher aber entzündet sich gewöhnlich erst im hintersten, dunkelsten Winkel seiner Studien

die Leuchte des Wissens, und erst wenn er auch dort nichts findet, weiß er gewiß, daß er nichts weiß. Also mußte auch die dritte Zwiebel untersucht werden. Die Gurgel, die zu ihr führte, war so eng, daß nur meine geringere Persönlichkeit sich durchzwängen konnte. Da lag nun freilich die Erklärung, vielmehr sie hing an den Balken in der Form von mehreren hundert schroterzeugenden Fledermäusen, welche sich friedlich nebeneinander aufgereiht hatten wie Würste im Kamin und, eingewickelt in ihre Flughäute, den Kirchweihabend erwarteten. Ich signalisierte diese Entdeckung sofort in die untere Zwiebel, und in jugendlichem Mutwillen fuhr ich mit einem abgerissenen Dachsparren unter die scheuen Tierchen, daß sie aufgeschreckt durch den ganzen Raum und bei allen Luken hinausschwirrten, zum Teil auch zu dem andern Turmgelehrten in die zweite Zwiebel hinuntergerieten. Erhitzt von der ruhmvollen Heldenthat und nicht wenig staubig, kroch ich jetzt zurück und wir traten gemeinsam den Abstieg an, recht befriedigt von unserer Expedition. Als wir die Glocken wieder hinter uns hatten, bemerkten wir seitlich der Treppe ein Pförtchen, das wir im Eifer des Heraufsteigens übersehen hatten. Es war nur angelehnt, und wir blickten durch dasselbe in den großen dämmerigen Dachraum der Kirche. Sie hatte ein Tonnengewölbe, und zu dessen Grat hinüber führte von dem besagten Pförtchen aus ein schwankes Brett. Natürlich benützten wir unverzüglich diese Gelegenheit zu neuen Studien. Richtig, da war auch schon ein Rätsel. Aus einem engen Loche im Boden des Gewölbes kam ein Strick hervor, der über einen Querbalken des Dachstuhls lief, auf der andern Seite wieder herniederging und mit seinem Ende um mehrere schwere Backsteine geknüpft war, die er freischwebend erhielt. Ich mußte gleich einmal probieren, ob sich die Maschinerie bewegen lasse, und suchte den Strick aus der Öffnung zu ziehen. Es ging; die Backsteine am anderen Ende senkten sich um das entsprechende

Stück und blieben dann wieder in der Schwebe. Jetzt dirigierte ich den Strick um dasselbe Teil zurück, und wie er hervorgekommen, so verschwand er wieder in der mysteriösen Öffnung. Sonderbar, was war das? Die beiden Weisen sahen sich nachdenkend an. Tief aus der Kirche tönte gedämpft die jubilierende Hochamtsmusik, die der Schullehrer heute mit seinen wohlgedrillten Bauernmädchen und den aus der Stadt gekommenen Kirchweihtrompetern aufführte, sonst rings um uns Stille und Dämmerung; durch die schmalen Dachfenster jenseits der Gewölbesenkung sahen wir auf Stundenweite ebensoviele sonnenbeschienene Landschaftsausschnitte vom fernen Moor, und von keiner Seite kam uns eine Erleuchtung. Wie viel Strick mag wohl in dem Gewölbe stecken? Probieren geht über Studieren. Wir zogen also den Strick wieder herauf, bis sich jenseits die Backsteine zu Boden gesenkt hatten, und weiter und weiter, bis uns fast bange wurde über die Menge Strick, die sich zu unseren Füßen aufhäufte. Endlich ging es nicht mehr, im Gewölbe war offenbar ein Widerstand. Wir ließen los, um über den schwierigen Fall etwas nachzudenken; aber in diesem Augenblicke glitt auch schon zu unserem Schrecken der Strick von selbst und mit rapider Geschwindigkeit ins Gewölbe zurück und riß zuletzt in heftigem Ruck die Backsteine über den Balken herüber, daß sie zu unseren Füßen niederfielen. Jetzt überkam uns doch das Gefühl, daß wir etwas angestellt hätten, und stillschweigend einig, verließen wir rasch den Dachboden. Ich schlug diesmal die Thür des Pförtleins, die vorher nur angelehnt gewesen, ins Schloß, um der Entdeckung den ersten Riegel vorzuschieben, und schnell ging es die Turmtreppe hinab. Was wir angerichtet hatten, war uns unklar; exakte Forscher denken nur so weit, als sie sehen; was jenseits liegt, ist Philosophie.

Unterdessen kniete die gläubige Schar der Dorfbewohner betend in der Kirche und erhob die Herzen zu Gott, so weit

es die Gedanken an die weltliche Lustbarkeit der Kirchweihe gestatten wollten. Zwischen der frommen Gemeinde und dem Altare, wo der Pfarrer seines Amtes waltete, hing die Lampe mit dem ewigen Licht in alter Gewohnheit. Plötzlich erhebt sich dieses konservative Geräte aus freiem Antriebe ein beträchtliches Stück in die Luft empor, um dann wie in besserer Überlegung wieder langsam auf seinen alten Platz zurückzukehren. Das Wunder bringt die ganze Kirche in Aufregung, und aller Augen hängen jetzt an der Lampe, die doch sonst nur von unten durch die kundige Hand des Küsters gelenkt wird. Richtig, da kommt es wieder über sie. Langsam und stetig steigt sie wie eine Lerche hoch und höher bis hinauf in den gemalten Himmel an der Decke, wo sie gerade dem Propheten Zacharias in die Hände gerät. Langsam und stetig folgten ihr ein paar hundert Bauernaugen, wie magnetisch an sie gefesselt, und haften zuletzt mit ihr gebannt an dem einen Punkte der Decke. Nie hat eine Gemeinde so einmütig zum Himmel aufgeblickt. Der verwirrte Singchor schweigt, schreckhafte Stille herrscht, nur den Pfarrer hört man beten. Wie eine Lerche war die Lampe aufgestiegen, aber wie ein Falke schoß sie jetzt herab und zerschellte auf dem Steinboden. Schlaff hing der Strick von der Decke auf die Trümmer. Ein Schrei von sämtlichen anwesenden Weibern begleitete die Katastrophe, und in hellem Tumult verließen die Andächtigen die Stühle und liefen vor die Kirche.

Einer kannte freilich des Rätsels Lösung, das war der Meßnerbauer, der, unter der Sakristeithür stehend, das Kohlenbecken schwang und heimlich die Stunde verwünschte, wo er die Studenten in den Turm gelassen hatte. Aber das Unglück war nun einmal geschehen, und die Vorsicht gebot ihm, vorerst zu schweigen. Er kehrte sich sogleich nach der Sakristei und empfing uns dort, wie wir eben, zwar mit schlechtem Gewissen, aber studiert gleichgültigen Gesichtern, aus dem Turmthürchen traten. Der konsternierte Bauer in seinem

weißen Spitzenhemd schob uns ohne weitere Aufklärung unter einigen mit Respekt gemischten Flüchen, schier gewaltsam in seine Wohnstube. Gleich darauf kam der Pfarrer, der die Hauptstücke der Messe in der für Unglücksfälle vorgeschriebenen kursorischen Weise zu Ende gelesen hatte, in die Sakristei, gefolgt vom Lehrer und den nachdrängenden Bauern. Wie es sich eigentlich von selbst versteht, war die Versammlung im allgemeinen einer natürlichen Erklärung abhold, und das Mirakulöse des Eindrucks hatte die Oberhand in den Gemütern. War jemand auch im Dachboden der Kirche, so konnte es doch kein ehrlicher Christenmensch sein. Aber die Sache lag auch sonst verwickelt und angsterregend. Die Turmuhr war seit einer halben Stunde um drei Stunden vorgegangen und zeigte schon auf 1 Uhr, und aus der obersten Turmzwiebel waren die Fledermäuse in hellen Scharen ausgebrochen und kreisten jetzt noch im hellen Tagesschein um Turm und Kirchendach.

Der Küster, der dem Pfarrer hinter einer Schrankthür die Meßgewänder abnahm, benützte diese Gelegenheit zur Mitteilung, wer die saubere Geschichte angerichtet habe. Der geängstigte Bauer wußte genau, daß seine Mitbürger wenig Umstände mit seinem Besuche machen würden, und sah es schon im Geiste voraus, wie sich die Ungnade des allmächtigen Landrichters als schweres Wetter über seinem Hause entladen werde. Als der Pfarrer erfuhr, daß die Verbrecher schon hinter der Gefechtslinie seien, trug er seinem Küster Schweigen auf und faßte schnell seinen Plan. Ihm kam die ganze Geschichte gar nicht ungelegen. „Gott behüte uns vor dem bösen Feind," sagte er zu seinen Bauern; „jedenfalls müssen wir nachsehen, was im Dachboden los ist." Eine Kommission beherzter Männer that sich also zusammen und bestieg den Turm. Es waren außer dem Pfarrer und dem Meßner der Lehrer, der obere und der untere Wirt und der Wagner des Dorfes, im Kampfe mit irdischen Mächten ge-

wiß lauter Helden. Wie sie an das Pförtlein kamen, das in den Dachstuhl führte, fanden sie es zu ihrer Überraschung verschlossen. Der Schlüssel hing an des Meßners Schlüsselbund und war von dort nicht weggekommen. Das war seltsam. Der Schatten von Unheimlichkeit, den die Kommission schon aus der Sakristei mitgebracht hatte, senkte sich tiefer auf die Gemüter. Der Meßner schloß auf und sie gingen im Gänsemarsch hinüber nach dem Gewölbe. Da lagen die herabgefallenen Backsteine mit dem Endchen Strick über der Öffnung, droben das schweigsame Gebälke, rechts und links die Dachluken, sonst nichts als Stille und Spinneweben. Scheu guckten sie in die dämmerigen Winkel — keine Seele. Verstand und Rede versagten zugleich. Nur der obere Wirt, der sich gerne in den Ruf der Unerschrockenheit gesetzt hätte, zog jetzt sein Feiertagsschnupftuch heraus und begann sich in das bange Schweigen hinein mächtig zu schneuzen. Mochte ihm aber der Gedanke an sein gestrecktes Bier dazwischenkommen oder seine Isoliertheit unheimlich werden, plötzlich schlug er um und endete in höchst bescheidener Weise. Wieder war alles still. „Etwas Menschliches," unterbrach jetzt der Pfarrer das Schweigen, „war nicht hier oben, das seht ihr alle." Mit diesen Worten in ihrer grausigen Bestimmtheit überlief die Kommission bis auf die beiden Eingeweihten eine kalte Gänsehaut, und wie in Verabredung traten sie den Rückzug an. Der Pfarrer machte großmütig und tapfer den letzten; keiner sah sich um; wie leicht konnte etwas Garstiges hinterdrein grinsen. Bis sie wieder in die Sakristei hinunter kamen, waren richtig schon drei alte Weiber da, welche den Teufel hatten in leibhaftiger Gestalt beim Glockenstuhle einfahren sehen. Jetzt war die Geschichte vollends klar, und der Pfarrer jagte nun seine Bauern aus der Sakristei, damit sie ihm die Leute wieder in die Kirche zusammen brächten; denn jetzt nach diesem unvorhergesehenen Intermezzo hatte er noch zu predigen. Und das that er

heute besonders gerne. Denn er hatte mit seiner Gemeinde ein ernstes Wörtchen zu reden, und da war ihm der Teufel gerade recht gekommen. Mit Vergnügen stand er dem tollen Spuk zu Gevatter.

Seine Fehde mit den Bauern war aber eine Geschichte von langer Hand. In dem Dorfe gab es zwar mehrere Dutzend Familien, aber nur zwei Familiennamen, Huber und Maier, die linguistischen Abkömmlinge der uralten Titulaturen der Klein- und Großgrundbesitzer. Dieser außerordentlichen Genügsamkeit an Zunamen entsprach ein ebenso ärmlicher Hausrat von Vornamen. Kaum ein Halbdutzend Heiliger war mit der Patronatschaft der Dorfkinder beim himmlischen Stuhle accreditiert. Da es deshalb im Dorfe immer mehrere Personen des gleichen Vor- und Zunamens geben mußte, so wurden sie auf den Ämtern, in den Standesregistern, bei der Konskription und hundert anderen Gelegenheiten durch Nummern unterschieden gleich gekrönten Häuptern. Und doch waren Verwechslungen nicht zu vermeiden. Es war vorgekommen, daß Sebastian Huber V. aus Versehen von amtswegen durchgeprügelt wurde, weil Sebastian Huber VI. einen ähnlichen Gewaltakt, nur in außeramtlicher Form, an Sebastian Huber VII. vollzogen hatte; es war vorgekommen, daß der freigeloste Mathias Maier II. eine Zeitlang ohne Widerrede unter die Soldaten gesteckt wurde, während der pflichtige Mathias Maier III. schweigsam hinter dem Pfluge verharrte, bis die aufgebrachte Nemesis ihn nachträglich abholte. Der neue Pfarrer wollte nun diesem Mißstande abhelfen und überredete die Bauern bei seinem Amtsantritte unter Aufbietung seiner noch intakten Autorität, von jetzt an die Namen der Täuflinge durch ihn auswählen zu lassen. Die Idee war recht gut, aber der Pfarrer verdarb sie wieder, indem er im frommen Übereifer aus dem römischen Kalender alle die schön klingenden, obskuren Namen jener gloriosen Märtyrer auszog, welche in den Zeiten der

ersten Christenverfolgung ganz besonders umständlich gespießt und gebraten worden waren. In seinen Predigten wußte er freilich das Martyrium dieser Heiligen gar anziehend zu schildern, so daß die Bauern wohl einsahen, wie einflußreich dieselben im Himmel sein mußten. Mochten sie auch nicht so nahe am Throne des Allerhöchsten sitzen, wie Johannes oder Mathias, so waren sie dafür auch weniger in Anspruch genommen, als jene vielbeschäftigten Apostel, und konnten ihrer ungleich geringeren Klientel ihre ganze freie Zeit zuwenden. Alles wäre also schön gewesen, wenn die Bauern nur die fremdartigen Namen hätten im Kopfe behalten können; so aber, wenn die Zeit herankam, wo ein kleiner Weltbürger mit seinem Namen gerufen werden sollte, erschien gewöhnlich die Bäuerin im Pfarrhofe, um zu erfragen, wie ihr Sprößling heiße, und, drei gegen eins, zwei Stunden später war sie wieder da, um diesmal von der Köchin den Namen zu erlauschen. Hier häuften sich offenbar Schwierigkeiten, und der Pfarrer merkte wohl, daß da ein Gewitter aufzog, das er auf die Dauer nicht werde beschwören können. Beharrlich ging er jetzt von Haus zu Haus und schrieb die Namen der jungen Nachwüchslinge leserlich an Thüren und Wände, und die Bauern hatten jetzt den ganzen Tag zu buchstabieren. Aber es ging nicht so leicht. Erstens fehlte es an jedem sprachlichen Prinzip zur Bildung des Diminutivs, das die Eltern doch für den Werktagsverkehr mit ihren Kindern unumgänglich nötig hatten. Und dann fehlte ihnen der Name meist in den Momenten des Ärgers, und manche häusliche Philippika kam durch einen plötzlichen Gedankenstrich um alle Würde und allen Nachdruck. Wenn eine Bäuerin vom Heuboden aus sah, wie ihr Jüngster sich auf dem Misthaufen unerlaubten Spielen hingab, so fiel ihr gewöhnlich der Name des Rangen nicht bei, mit dem sie ihn hätte rufen können, und es nützte sie wenig, daß unten an der Stallthür angeschrieben stand, der kleine Bengel heiße Desiderius.

Der bittere Zorn, der solcherweise verschluckt werden mußte, wurde in aller Stille dem Pfarrer aufs Kerbholz geschnitten, und ehe die Bauern selbst noch recht wußten, wie es gekommen war, hatte eine allgemeine Erbitterung gegen ihn Platz gegriffen. Er hatte nun bei der letzten Taufe einzulenken versucht und für den Täufling den Namen Alexander vorgeschlagen, von dem er annehmen konnte, daß er den Bauern bekannt sei. Aber damit hatte er einen Fehlgriff gethan; sie kannten nur ein einziges Exemplar dieses merkwürdigen Namens, das war ein hintersässiger Bursche aus einer benachbarten Ortschaft, und der war leider rothaarig. Alexander war also in diesem Falle ein eklatanter Schimpfname. Entrüstet über eine solche Zumutung, verlangte der Vater, seinem Sprößling den Namen selbst wählen zu dürfen; trotz der Widerrede des Pfarrers bestand er auf seinem Rechte, und der Neugeborene wurde unter dem Namen Johann Maier XII. in das Buch der Lebenden eingetragen. Diese Niederlage drohte dem Pfarrer verhängnisvoll zu werden, und er sah endlosen Widerstand in allen seinen Angelegenheiten voraus. Ja er mußte schon vernehmen, daß die Leute anfingen, ihre unaussprechlichen Kinder insgeheim mit den altgewohnten Namen zu belegen, die sie angeblich als Spitznamen brauchten; ein Verfahren, das doch sehr nach Neutaufe und Häresie schmeckte, und worüber die rechtmäßigen Namen vollends in Vergessenheit zu geraten drohten. Er fühlte, wie ihm der Boden unter den Füßen wich. Zwar war er ein wackerer Herr und schoß mit seiner geistlichen Artillerie brav unter die Bauern hinein; aber sie waren ebenso eigensinnig wie er. In der Kirchweihpredigt, wo er seine Leute wieder einmal vollzählig vor sich hatte und die Autorität der Kanzel jeden Widerspruch ausschloß, mußte er einen Hauptschlag thun, um das verlorene Terrain, wenn möglich, wieder zu erobern, das wußte er schon lange. Er hatte sich auch mächtig vorbereitet, um seine Bauern in ihrer

eigenen Gewissensbeize gehörig hin und her zu wenden. Doch zweifelte er selbst am Erfolge. Jetzt aber war der Teufel der Kirche zu Hilfe gekommen, und diese hat es von jeher verstanden, die Bundesgenossenschaft des anrüchigen Schwanzträgers auszunützen. Unser Pfarrer zumal war gar nicht der Mann, der sich diese Vorteile hätte entgehen lassen.

Bevor er jedoch die Kanzel bestieg und die Bauern vornahm, machte er einen Sprung nach des Küsters Wohnstube. Wir waren gerade daran, eine Schüssel mit Schweinsrippchen in Angriff zu nehmen, die uns eine aus kulinarischen Rücksichten vom Gottesdienste dispensierte Tochter des Hauses vorgesetzt hatte, als der Pfarrer den Kopf zur Thür hereinstreckte und zu uns die kurzen markigen Worte sprach: „Ihr Lausbuben, wenn ihr euch nur mit einem einzigen Wörtchen muckst über das, was ihr angestellt habt, so schlagen euch die Bauern tot, verstanden?" Dann ging er in die Kirche zurück und begann vor der harrenden Gemeinde zu predigen. Er war in der Lage Ciceros, der mit einer wohleinstudierten Rede in den Senat kam und eine bessere improvisieren mußte. Nach den üblichen Einleitungsworten richtete er an den Himmel feierlich die Frage, wie es komme, daß dem Teufel Macht gegeben werde über seine Dorfkinder, welche Heiligen beleidigt worden seien, daß alle guten Engel entweichen und dem Bösen das Feld überlassen? Eine Antwort auf diese Frage wartete er klugerweise nicht ab; seine guten Beziehungen zum Himmel erlaubten ihm offenbar, sie sofort selbst zu geben. War er doch über die Gründe besser unterrichtet, als die Heiligen im Himmel selber. Er entwickelte das Sündenregister seiner Gemeinde mit einer Gedächtniskraft und einem künstlerischen Verstande für die jeweilig günstigste Beleuchtung, daß den Bauern ob solcher ungeahnten Sündhaftigkeit grün und gelb vor den Augen wurde und auch die zähesten Seelen bis in den Kern hinein von einer gliederlösenden Höllenangst

durchgeweicht wurden. Widerstand gegen die geistliche Obrigkeit ist überhaupt die größte Sünde. Wenn sie aber gar noch darin besteht, daß man die besten Heiligen im Himmel beleidigt, die einem als Taufpatrone nicht gut genug sind, weil man zu faul und zu dumm ist, sich ihre glorreichen Namen zu merken, ja, wenn man sogar nahe an die Ketzerei der Wiedertäufer gerät, war es da ein Wunder, wenn der Teufel, der sich ohnedies gleich in jedes Loch hineinsetzt, das die Sünde frißt, die Oberhand gewann und in so heiliger Stunde der verkommenen Gemeinde eine unerhörte Stänkerei aufführen durfte? Wo ein Aas ist, da sammeln sich die Raben, und wo immer ein Sündenhaufen zum Himmel stinkt, da sind der Teufel und sein Anhang schnell bei der Hand. Es mochten schon die richtigen Kirchweihgedanken sein, die heute das Maß vollgemacht hatten, daß der Böse seinen Einzug halten konnte. In das Gotteshaus selber hatte freilich der vornehme Kirchweihbesuch nicht dringen können; dafür trieb er auf dem Turm sein Unwesen. Die Uhr hatte er auf die sündige Stunde des Tanzbeginnes gerichtet, die Fledermäuse, die ihren Herrn und Meister witterten, glaubten die Zeit der Dämmerung gekommen, wo er sonst umzugehen pflegt, und schwärmten aus, und im Dachstuhle fand der alte Zerstörer noch eine praktische Gelegenheit, seinen sauberen Angehörigen da unten in der Kirche, in deren Seelen es gewiß recht kirchweihmäßig aussah, ein Zeichen seiner höllischen Anwesenheit zu geben, einen Gruß nach seiner Art zuzuwinken. Fromme Gedanken, die durch das Gewölbe zum Himmel aufstiegen, hatten ihn da oben offenbar nicht vertrieben. Hatte er auf den Kirchturm gekonnt, um wie viel leichter mochte er sich in den Häusern festnisten. Nicht überall wehrten ihm die Namen der heiligen drei Könige den Eingang, und was nützen auch diese frommen Zeichen, wenn der Bauer in seinem Trutz gegen die Kirche und ihren gesetzten Hirten den Teufel schon unterm Wams

ins Haus schmuggelt? Der Pfarrer sieht es schon kommen, wie der neue Hausfreund bald aller Welt Gevatter wird und die Kinder aus der „Spitztaufe“ hebt. Daß er beim Tanzen, Kegelschieben und Raufen immer vornedran sein wird, versteht sich von selbst; vielleicht daß er heute schon mitthut. Kurzum, die Gemeinde befand sich auf einer schiefen Ebene, an deren unterm Ende sichtbar die Hölle brodelte. Sollte nun der Pfarrer als teufelsstarker Herr sich in seiner geistlichen Rüstung zwischen die Gemeinde und den Bösen stellen? Sollte er sie wieder mit dem Himmel aussöhnen? Hat sie es um ihn verdient? Angstvolle Kunstpause. Die numerierten Bauern waren jetzt gehörig mürbe, sie baten schon insgeheim alle Heiligen um Verzeihung und flehten inständigst zu ihnen, daß sie das Herz ihres gekränkten Pfarrers zur Milde wenden möchten. War jetzt doch sein Rockzipfel mehr wert, als alle ihre Knüttel und Schlagringe. Gottlob! Der Pfarrer will seiner Gemeinde beistehen, seine Christenpflicht gebietet es ihm. Allerdings setzt er voraus, daß die Gemeinde wieder in ein reelles Unterthänigkeitsverhältnis zum Himmel tritt und auf die Stimme der Kirche hört, die allein zum Heile führen kann. Mit dem Teufel will er dann schon fertig werden.

Zum Schlusse zog der Pfarrer die weit vorgeschobene Artillerie wieder aus dem ersten Treffen zurück und kam im Tone der Versöhnung auf seine engere Fehde zu sprechen. Er wußte wohl, daß er den ehedem überspannten Bogen trotz aller momentanen Reuigkeit seiner Bauern etwas nachlassen müsse und benützte klug die Gelegenheit zu einem siegreichen Rückzuge. Er stellte in Zukunft für den Nachwuchs im Dorfe Apostelnamen in Aussicht, die aus der heiligen Geschichte bekannt waren, wenn auch die paar vorhandenen ausgeschlossen sein sollten, und entließ endlich die Gemeinde in Frieden. Erleichtert stieg er von der Kanzel, erleichtert und versöhnt gingen die Bauern nach Hause. —

Die Kirchweihe verlief wie jede andere; nur abends ging man in engeren Gruppen geschart, denn der Teufel lag doch sozusagen noch in der Luft. Dem Pfarrer, der heute eine Schlacht gewonnen hatte, hat nie eine Kirchweihgans so gut geschmeckt wie diesmal, und als nach seinem Mittagsschläfchen wir zwei Pseudo-Teufel bei ihm vorsprachen und uns schüchtern nach dem Preise der zerschlagenen Lampe erkundigten, empfing er uns gar freundlich, ließ jedem durch seine Köchin zwei ungeheure Kirchweihnudeln überreichen, gegen deren Reize wir leider schon abgestumpft waren, und versprach uns, wenn wir brav schweigen wollten, so wolle er es aus christlicher Milde auch, und er werde den Schaden aus dem Kirchensäckel tragen. Ich für meinen Teil habe auch geschwiegen bis heute.

3.

Die militärpflichtige Tante

Der einzige Mensch, den ich noch mit einem Haarbeutel gesehen habe, mit einem solchen nämlich, wie man sie vor Zeiten außen am Kopfe trug, war mein alter Großoheim, welcher vordem beim deutschen Reichs-Kammergericht in Wetzlar angestellt gewesen und zugleich mit diesem berühmten Institut in eine wohlverdiente Pension gegangen war. In dem komplizierten Räderwerk des obersten deutschen Gerichtshofes hatte er ein ganz kleines Federchen, Rädchen oder Kettchen vorgestellt als ein versteckter Unterbeamter einer untergeordneten Registraturskanzlei, welche ihrerseits wieder die Unterabteilung einer anderen war. Wenn ich nun meines Großoheims ganzen Titel herschreiben wollte — eine einzige monströse Namen-Kumulation, welche in pünktlicher Fixierung die Titulaturen aller Stellen von oben herab gewissenhaft mit einschloß, bis sie bei seinem bescheidenen Posten angelangt war — so müßte ich mindestens einmal dazwischen frisch Tinte schöpfen, gleichwie die Leute, die so viel Zeit hatten, ihn bei seinem ganzen Titel rufen zu können, einmal Atem holen mußten unter der Absagung dieses einzigen Wortes.

Der gesegnete Träger dieser Titelschleppe, deren Länge, wie herkömmlich, im umgekehrten Verhältnisse zum Gehalte ihres Eigentümers stand, war ein hagerer, schweigsamer Mann mit knochigem Gesichte, der gleich der verkörperten Theorie immer ganz grau und altväterlich gekleidet einherging, bis an den Hals zugeknöpft. Pedanterie in allen Dingen war wohl seine einzige Passion. Er fand einen Genuß in der Pünktlichkeit, mit welcher er jeden Tag zu den gleichen Stunden das Gleiche that, und auf seinen Spazier-

gängen, die den größten Teil seiner Mußestunden (er hatte deren täglich vierundzwanzig) in Anspruch nahmen, sah man ihn immer mit denselben Glockenschlägen um dieselben Ecken biegen. Der Spaßmacher des Städtchens richtete so lange seine Uhr scherzweise nach meines Großoheims Spaziergängen, bis er endlich für gut fand, diese Art der Zeitregulierung in vollem Ernste beizubehalten.

In der mediatisierten Reichsstadt, woselbst er seine Pension verzehrte, war er zur Zeit meiner Schuljahre, wie gesagt, der einzige Mensch mit einem Haarbeutel und deswegen für uns reichsstädtische Jugend eine besonders interessante Gestalt, welche wir gleich einer Reliquie halb mit ehrwürdiger Scheu, halb mit dem aufkeimenden Spotte eines zweifelnden Gemütes, das sich der verderblichen Aufklärung zuneigt, anzustaunen gewohnt waren.

Mein Großoheim war mit meiner Großtante verheiratet, ein Umstand, dessen Zufälligkeit mir als Kind viel zu denken gab. Die Großtante war eine altmodische Frau und hatte ihrem Manne drei Töchter beschert, welche auch nie recht in die Mode kommen wollten. Die dritte, welche fast zwei Jahrzehnte jünger war als ihre Schwestern, hatte den seltenen Namen Mauritia und war als meine Tante bei allen Wendepunkten meines jungen Lebens, von der Taufe angefangen bis zur Erlangung der Toga virilis, mein religiöser Beistand. In ihren späteren Tagen bekam sie dasselbe verblichene Kanzleiaussehen, wie es ihr Vater gehabt hatte, und glich ihm überhaupt mehr, als ihrer Weiblichkeit gut stand.

Das mochte mit den ersten Eindrücken zusammenhängen, welche sie in ihrer Jugend erfahren hatte, denn die Geburt meiner Tante fiel in die wüsten Kriegsjahre am Anfange unseres Jahrhunderts, und Trommeln und Schießen war ihren kleinen Ohren geläufiger geworden, als Wiegenlieder. So war sie denn unter dem Zeichen des Mars zur Welt gekommen und konnte sich diesem planetarischen Einflusse so

wenig entziehen, daß sie sogar in ihrem einundzwanzigsten Jahre konskribiert wurde.

Das kam aber so. Als sie ungefähr drei Jahre alt war, nahm der schreckliche Kriegslärm, der mit Feuer und Schwert über die Länder gezogen war und wie manche Gegend, so auch meines Großoheims Wohnsitz doppelt und dreifach heimgesucht hatte, ein ersehntes Ende, und ein zaghafter Friede, an den niemand recht glaubte, kam schüchtern ins Land geschritten. Mit ihm aber auch eine Anzahl kaiserlicher, königlicher, kurfürstlicher und anderer Kommissäre, welche die vielen Gemeinde- und Kirchenbücher, Taufregister und Steuerlisten, die von der Kriegsfurie waren vernichtet oder verschleudert worden, so gut es eben gehen wollte, mit oder gegen den Willen der geliebten Unterthanen wiederherstellen sollten.

Von dem ersten und wichtigsten Punkte nun, dem der Steuern, abgesehen, lag es den huldreichen Landesvätern am Herzen, durch eine sorgfältige Aufnahme des Familienstandes ihrer Landeskinder die verloren gegangenen Standesregister zu ersetzen, um in späteren Jahren nicht der langen Konskriptionslisten entbehren zu müssen und so um die schönen blankgeputzten Soldaten betrogen zu werden, die so herrlich „Präsentiert's Gewehr“ machen können. Die Leute aber hatten in ihrer Unterthanentreue den väterlichen Kunstgriff bald losbekommen und verleugneten ihre männliche Nachkommenschaft wo und wie sie nur immer konnten. Und weil hie und da einer auf dem Betruge ertappt wurde, so wurden die mit diesem Geschäfte betrauten Regierungs-Kommissare immer strenger und mißtrauischer, kontrollierten ihre Bezirke öfter und schrieben manchen zweimal auf, der später nur einmal konskribiert werden konnte.

Eines Tages nun erschien ein solcher Regierungsbeamter in Begleitung eines Schreibers in der Wohnung meines Großoheims, der eben in einem alten vergessenen

Buche über ein altes vergessenes Rechtsverfahren las und die eintretende Gesellschaft nicht eher bemerkte, als bis ihn das plötzliche Stillstehen der schnurrenden Spinnräder seiner Frau und Töchter aus dem träumenden Nachdenken weckte. Er klappte also bedächtig das Buch zu, nachdem er vorsichtigerweise durch ein eingebogenes Eselsohr die Stelle bezeichnet hatte, wo er in einem endlosen Fiskalatsprozeß die interessante Lektüre hatte unterbrechen müssen, und fragte die Herren nach ihrem Begehr. Die Frau und die beiden Töchter standen wie bei jedem Besuche, der in den Hafen ihrer Häuslichkeit verschlagen wurde, verlegen und mit überflüssigen Gesichtern in den Ecken, als ob sie sich selbst im Wege wären, während sich die kleine Mauritia, in der Familie herkömmlich „Moritz" geheißen, hinter die geöffnete Thür des Schlafzimmers geflüchtet hatte.

Der Herr Kommissarius nun, der eine Uniform anhatte und für andere Leute streng, für sich selbst aber selbstgefällig schlau aussehen wollte und aufs Haar einem Narren glich, fragte mit geheimnisvoller Weitschweifigkeit vorerst den Familienvater um seinen Namen und Stand, dann um Frau und Kinder, worauf ihm der Großoheim die beiden Töchter vorstellte. Diese traten, nicht eben reizende Gestalten, mit plastischer Unweltläufigkeit, linkisch und hocherrötend, vor und hatten ein Ansehen, als erwarteten sie mit schuldbewußten Mienen, aber heroisch gefaßt, einen grausigen Urteilsspruch. Doch es wurden bloß ihre Namen in die Liste geschrieben, gleichwie vorher die Namen von Vater und Mutter. „Habt ihr sonst keine Kinder?" fragte nun der fremde Mann sehr strenge. „Doch noch ein kleines," antwortete die Frau, welche ihrem Manne zuvorkommen wollte, „aber Sie werden entschuldigen, es ist noch gar nicht gewaschen und ordentlich angezogen." — „Das hat nichts zu sagen," erwiderte der Mann mit wunderbarer Mischung von Herablassung und Strenge. Die kleine Mauritia mußte also vorgestellt werden,

und während die Großtante rief: „Moritz, Moritz, wo bist du denn, komm' einmal her und gieb dem Herrn Vetter die Hand," stürzten die beiden Töchter mit Häscherschritten hinter die Thür, zogen Fräulein Mauritia, die sofort ihr Kriegsgeheul anstimmte, ziemlich gewaltthätig hervor, putzten ihr mit einer Schürze die Nase und sahen sie drohend und grimmig an, froh, daß das unbekannte Verhängnis über ihre eigenen Häupter hinweggezogen. Tantchen Moritz aber, in dem beneidenswerten Stadium der Erscheinung sich befindend, in dem es auch dem geprüftesten Kenner nicht möglich wird, sei es aus der Gesichtsbildung, sei es aus der Tracht einen Schluß zu ziehen auf das Geschlecht, dem ein kleiner Weltbürger künftig angehören solle — konzertierte ruhig weiter, während der Großoheim dem Beamten Zeit und Ort der Geburt des kleinen Schreihalses gewissenhaft angab. Schließlich schrieb dieser strenge Mann eigenhändig noch eine Bemerkung in die von seinem Schreiber ausgefüllte Liste und empfahl sich. Der Oheim setzte sich wieder an seinen Prozeß, nachdem er noch für seine Frau und Töchter die erklärenden Worte hatte vernehmen lassen: „Das waren die Herren von der neuen Volkszählung," und Frau und Töchter setzten sich wieder an ihre Spinnräder, und der kleine Moritz schluchzte sich in einem Winkel in großen Pausen langsam in den Schlaf.

Nach Verlauf von achtzehn Jahren hatte sich manches geändert. Meine Großtante hatte das Zeitliche gesegnet, und eine ihrer unmodischen Töchter, die gewiß zeitlebens eine reine Jungfrau gewesen, war ihr nachgefolgt und als grobknochiger Engel und gute Seele zum Himmel aufgeflogen. Die andere war bei ihrem alten Vater geblieben, welcher, wie es schien, so lange leben wollte, bis die Haarbeutel wieder in die Mode kämen. Durch seine geringe Pension allein ließ sich wenigstens sein hohes Alter nicht zureichend erklären. Noch jahrelang sah man seine melancholische Figur als ungestorbenes Gespenst um den Stadtgraben spazieren gehen.

Tante Moritz, „das Jüngste“, war schon mit ihrem zwanzigsten Jahre in die Residenzstadt ihres bundespflichtigen Großstaates und engeren Vaterlandes gekommen. Durch des Schicksals Gunst war sie die Erzieherin der ungezogenen Backfische eines befreundeten Landadeligen geworden, der infolge einer unerwarteten und unverdienten Erbschaft in die Stadt und in die Nähe des Hofes übergesiedelt war, wo er sich und seine Söhne in der höheren Kutscherei ausbilden konnte. Da erschien nun eines Tages bei meinem Großonkel ein Magistratsbote mit einer geschriebenen Aufforderung, daß der militärpflichtige Moritz N., Sohn des Reichskammergerichts- 2c. 2c.-Registraturs-Kanzlisten N., mit 11 Gulden 29 Kreuzern und 2 Pfennigen Strafgeld für versäumte Konskriptions-Anmeldung auf dem Bureau Nr. X zu erscheinen habe. Der alte Mann betrachtete kopfschüttelnd das Papier, zog dann seinen längsten grauen Rock an, auf dessen hohem Kummetkragen sich der Haarbeutel ein fettiges Widerlager zurechtgewetzt hatte, und ging ganz gegen seine gewohnte Stundenordnung auf das Amt. Nachdem er dort infolge des vorschriftsmäßigen Schreibversehens in der Vorladung aus einigen Zimmern hinaus- und in andere hineingebrüllt worden war, kam er, der dieses Verfahren aus eigener Praxis kannte und deshalb ohne Nebengedanken hinnahm, endlich zu dem richtigen Eisenfresser, dem seine Angelegenheit zustand. Mein Großonkel, dem auf dem Wege ein Licht über dem Dunkel aufgegangen war, legte nun Rätsel und Auflösung zugleich vor, indem er die Vermutung begründete, daß seine Tochter Mauritia weiland durch irgend ein Versehen als Knabe möchte in die Familienliste eingetragen worden sein. Doch er fand sehr ungnädiges Gehör und die ungläubige Miene eines unduldsamen Besserwissers. Hatte mein Großonkel einen Haarbeutel, so hatte der Beamte einen mächtigen Zopf. Mit beleidigender Genauigkeit ließ dieser seine Aussagen zu Protokoll nehmen und gab ihm nicht undeutlich zu

verstehen, daß er ihn für den Mitwisser eines abgekarteten Betruges halte. So wurde er fürs erste mit Unheil verkündender Kälte entlassen. Der Mann mit dem Zopf war schnell hinter der Sache her. Noch ehe mein Großonkel seine Tochter von dem Vorfalle in Kenntnis gesetzt hatte, bekam diese in der Residenz eine Vorladung auf die Polizei. Sie wußte freilich nicht, was sie dort zu schaffen haben sollte; weil aber mit dem hochlöblichen Institute nicht zu spassen ist, so setzte sie ihren Sonntagshut auf, sah noch einmal in den Spiegel und ging befriedigt über ihr Äußeres — sie die einzige, die es je war — nach dem Polizei-Amte. Man sagt zwar: „Jung ist der Teufel schön," aber Tante Moritz machte die zu jeder Regel gehörige Ausnahme und war auch jung nicht schön. Sie war groß, knochig und mager und sah ihrem Vater ähnlich bis zur Lächerlichkeit. Dieser aber hatte nie wie ein Frauenzimmer ausgesehen. In dieser wenig einnehmenden Außenhülle barg sie aber eine zarte weibliche Seele, verletzbar und schen, die noch wenig die bittere Gelegenheit gehabt hatte, sich im stoßenden, drängenden Weltgetriebe abzustumpfen. Eine emancipiert klingende Altstimme, die ihr bis in ihr hohes Alter verblieb und dann der alten Dame besonders würdevoll stand, bildete in ihrer Jugend einzig einen angenehmen Gegensatz zu ihrer frauenzimmerlichen Häßlichkeit, aber leider nicht zu ihrem männlichen Aussehen.

Als sie das richtige Bureau gefunden hatte, trat sie schüchtern ein und blieb erwartend an der Thür stehen. Kaum hatte sie auf die ergangene Frage ihren Namen genannt und die Vorladung gezeigt, als der Polizei-Kommissär und sein Schreiber einen schnellen Blick der Aufforderung wechselten und dann eine peinliche Pause lang die Gestalt an der Thür fixierten. Wieder begegneten sich verständnisinnig und mit triumphierendem Ausdrucke ihre Augen; ihr scharfer Beamtenblick hatte untrüglich den Simulanten er-

kannt. In diesem Falle glaubte der Kommissär kurz angebunden sein zu müssen und eröffnete das Verhör:

„Sie werden sich denken können, weshalb Sie vorgeladen sind?"

„Nein, leider nicht."

„Wenn ich Ihnen aber sage, daß dieses das Bureau für Konskriptionsangelegenheiten ist."

„Ich bedaure, daß mir die Sache dadurch nur um so rätselhafter erscheint."

„So muß ich Ihnen denn kurzweg sagen, daß Sie im Verdachte stehen, sich durch fortgesetzte Simulation, das heißt, indem Sie weibliche Verkleidung tragen und sich seit Ihrem Hiersein durchaus als Frauenzimmer gebärden, Ihrer Konskriptionspflicht entzogen zu haben, respektive noch entziehen zu wollen."

Versteinerungspause. —

„Auch muß ich Ihnen gestehen, daß Ihr Äußeres diesem Verdachte nur Vorschub leisten kann."

Fortsetzung der Pause und anhebende Versenkungsgefühle.

Welche echte Weiblichkeit hätte auch nicht zu sprachlosem Erstaunen erstarren müssen bei der Zumutung, sich als renitenten Rekruten zu bekennen. Wie Lots Weib nach der Salifizierung stand die Ärmste an der Thüre. Der Beamte kannte aber diese Kniffe schon und fuhr unerschüttert fort:

„Also, gestehen Sie, oder nicht?"

Die Tante schnappte etwas nach Luft und Bewußtsein und stammelte einige undeutliche Worte, die zwar keinen Sinn gaben, aber unzweideutig den Charakter der Ablehnung trugen, womit sie eine solch ungeheuerliche Insinuation von sich wies.

„Wenn Sie bei Ihrer Leugnung verharren, so muß ich Sie auf einige Augenblicke in das Zimmer des Gerichtsarztes weisen lassen."

Er rief einen Boten.

„Bringen Sie diesen Simul —, diese Dame will ich sagen, ins ärztliche Bureau, geben Sie dem Doktor diesen Akt, er weiß schon von der Sache, und warten Sie vor der Thür.“

Die Tante war vollständig vergeistert und wurde willenlos abgeführt. Für sie war gerade Weltuntergang, und der letzte Rest von Zurechnungsfähigkeit war von ihr gewichen. Als Sie aber mit ihrem ungebetenen Beschützer beim Gerichtsarzt eintrat, fand sie dort außer diesem Herrn noch die Gerichtsärztin, seine Frau, die, einen Koketterie-Marktkorb am Arme, ihrem Manne geschwind den neuesten Klatsch mitteilen mußte. Denn dieser hatte sich bei ihr seit dem Frühstück in so ungebührlicher Weise aufgestaut, daß sie es unmöglich länger allein tragen konnte.

Die geschwätzige rundliche Dame erschien meiner Tante wie dem Ertrinkenden eine rettende Fee, die aus geöffnetem Himmel herniederschwebt; hier freilich mit einem Gewicht von anderthalb Zentnern. Die Erstarrung wich von ihr und machte einer vollständigen Auflösung alles geistigen Vermögens in überquellende Schmerzgefühle Platz. Noch ehe ein Wort gesprochen worden war, sank sie mit krampfhaft losbrechendem Schluchzen der neugierigen Dame, die schon eine monströse Neuigkeit witterte und die Thore ihrer fünf Sinne sperrangelweit geöffnet hielt, in die fetten Arme. Einer solchen Appellation an ihre Menschlichkeit und Souveränität konnte die Gerichtsärztin nicht widerstehen. Hatte sie doch nie das eheliche Scepter aus den Händen gegeben und auch schon verschiedene Male im Amtszimmer ihr Regiment ausgeübt. Sofort machte sie sich zum Herrn der Situation und hatte ihrem Manne, der während dieser Scene zur vollständigen Bedeutungslosigkeit zusammengeschrumpft war und aller Amtswürde bar dastand, als wäre er der Simulant, in wenigen Augenblicken die saubere Geschichte abgehorcht. Ihr weiblicher Instinkt war hier nicht im ge-

ringsten Zweifel und stand weit über der Wissenschaft ihres Mannes. Unter Androhung der höchsten ehelichen Strafen erteilte sie ihm den gemessenen Befehl, die gekränkte Dame in Frieden zu entlassen und dafür zu sorgen, daß dieses auch von anderer Seite geschehe. Hier hieß es gehorchen. Mit einer bedauernden Gebärde wendete sich der arme Leibeigene, dem der Gerichtsarzt ganz abhanden gekommen war, zu der fremden Dame und stotterte verbindlichst, er habe überhaupt nie gezweifelt —

Ein gebieterischer Blick seiner Frau schnitt ihm die zweite Hälfte des Satzes vor dem Munde ab.

Unter Redensarten und Thränen löste sich allmählich die Gruppe auf, und während die Gerichtsärztin, erfüllt von der geleisteten Heldenthat und voll brennenden Verlangens nach mündlicher Erleichterung, in das Menschengewoge der Stadt hinausstürzte, führte ihr Mann dem erhaltenen Befehle gemäß die weinende Tante unter entschuldigenden Beschwichtigungen in das Bureau des Kommissärs zurück, sprach noch einige begütigende Worte und empfahl sich hastig, es dem Kommissär überlassend, sich aus seinem Gebahren den richtigen Schluß zu ziehen. Bei seinem Eintreten hatten dieser und sein Schreiber, als sie die höflichen Redensarten des verwirrt dreinblickenden Doktors vernahmen, wieder einen raschen Blick gewechselt, diesmal aber mit einer trostlosen Jammer- und Schreckensmiene. Sie waren aus dem siebenten Himmel ihrer Beamtenweisheit heruntergestürzt, und es blieb von ihnen nichts mehr übrig als der gebrechliche Mensch, behaftet mit dem Aussatze des Irrtums. Der Schreiber faßte sich schnell; was ging es ihn an, wenn sein Vorgesetzter eine Dummheit machte? Mit der brutalen Rücksichtslosigkeit eines verantwortungsfreien Subalternbeamten vergrub er sich in seine Akten, mit vielem Geräusch rechnend und blätternd, und schien über seinem plötzlich eingebrochenen Geschäftseifer alles um sich her vergessen zu

haben. Treulos im Stiche gelassen, stand der Kommissär vor dem still fortweinenden Mädchen. Er nahm einige Male einen Anlauf zu wohlgesetzten Entschuldigungen. Sie gerannen ihm wie schlechte Milch, noch ehe er sie vollendete. Er wollte sich fassen, sein Herz verhärten und sich kaltblütig hinter seine Pflicht verschanzen. Es gelang ihm nicht; er stand noch zu sehr unter der Wirkung der Überraschung. Jeder Versuch, etwas zu sagen, erweckte nur ein vernehmlicheres Schluchzen der Unglücklichen. In heller Verzweiflung ließ der entwurzelte Beamte gleich einem gefangenen Wilden seine Blicke an den Wänden herumlaufen, wobei sie auch einen wütenden Abstecher nach dem fleißigen Schreiber machten. Aber an den staubigen Aktenstellagen wollte sich kein rettendes Wunder ereignen; keine Öffnung ließ sich dort hineinblicken, durch welche eine gequälte Bureaukratenseele hätte entweichen können. Und doch kam ihm von dort her ein Lichtstrahl. Woher könnte auch sonst einem braven Beamten eine Erleuchtung kommen! „Warten Sie," sagte er und zog aus einem der Fächer ein Formular hervor, füllte es aus und stempelte es geschäftsmäßig ab. Mit dieser gewohnten Hantierung hatte er seine Fassung wieder errungen. Er faltete den Bogen nicht ohne Feierlichkeit zusammen, näherte sich der Dame und sprach: „So, nehmen Sie das, das wird gut thun," mit einem so milden und begütigenden Ausdruck, wie ihn nur der Arzt haben kann, der dem stöhnenden Verwundeten den lindernden Verband anlegt.

Mechanisch hatte der weinende Rekrut den papiernen Trost ergriffen und schwamm nun in Thränen nach Hause. Kaum fand sich Tante Moritz dort in Sicht eines soliden Sofas, als sie auch sofort in die lange zurückgehaltene, aber offenbar zur Sache gehörige Ohnmacht fiel, unter so viel nachfolgenden Krämpfen, als ihrer weiblichen Ehre unumgänglich notwendig schienen. Bald hatte sie das ganze Haus auf die Beine gebracht. Die jungen Gräfinnen weinten in

ihrer Unerfahrenheit, und die jungen Grafen standen mit Bereiterstiefeln und Reitpeitschen um den Fall herum und machten stehengebliebene Gesichter. Am liebsten hätten sie auch geweint, wenn das nicht gegen die Stiefel gewesen wäre. Die alte Gräfin und ein Stubenmädchen bemühten sich mit erprobten Hausmitteln um die Kranke, und der alte Herr Graf nahm der bewußtlos Daliegenden ein zerknittertes Papier aus der Hand, entfaltete es und las: „Militär-Entlassungsschein.“ In diesem Denkmal polizeilicher Konsterniertheit wurde der Moritz N. aus der Altersklasse 1801, Tochter des weiland Reichskammergerichts-ꝛc. ꝛc. -Registraturskanzlisten, wegen allgemeiner Untauglichkeit seiner Militärdienstpflicht los- und lediggesprochen. Die Rubrik „Signalement“ war unausgefüllt geblieben; selbst der item: „Besondere Kennzeichen“ hatte den Beamten zu keiner naheliegenden Notiz veranlassen können. Mit diesem Talisman hätte freilich Tante Moritz allen künftigen Anforderungen des Kriegsministers entgegentreten können, wenn dieser noch einmal Anspruch auf die friedliche Amazone hätte erheben wollen.

Natürlich vergingen damals die Krämpfe wieder, und die gute Tante hat in der Folge manche schwerere Krankheit zu bestehen gehabt, bis endlich eine sie ganz ablöste und aller Konskriptionsgefahr entrückte. Mit dem gegilbten und verbleichten Nachlasse der braven alten Jungfer, aus dem ich eine ganze Lebensgeschichte von kleinen Freuden und großen Entbehrungen, ein standhaft durchgerungenes Dasein von Armut und Ehre herauslesen mußte, habe ich auch den Militärentlassungsschein geerbt, den ich als ein Andenken an die gute alte Zeit, an die selige Tante, an den Großonkel mit dem Haarbeutel und an die verdrehte Polizei meiner Vaterstadt noch immer aufbewahre.

4.

Der gute Großvater

In dem Judenquartiere einer freien deutschen Stadt lebte noch vor dreißig Jahren ein alter Hausierjude und Lumpensammler, der allgemein der krumme Schlaume hieß. Das Alter und sein schwerer Zwerchsack, vielleicht auch die Erwerbsgewohnheit, die ihn auf der Straße suchen ließ, was andere wegwarfen, und mehr noch die Armut hatten ihn zu Boden gedrückt und schier im rechten Winkel abgebogen. Schon viele Jahre hatte er keinen blauen Himmel und von der Welt wenig mehr gesehen als Straßenpflaster und Menschenbeine. In seinem großen Zwerchsack, der ihm über die Schulter hing, trug er die Flicken und alten Kleider, die Knochen und das rostige Eisen, die Filzpantoffeln und abgelegten Hüte und alle die andern schönen Dinge, welche die Grundlage seines Handels ausmachten. In den weiten Taschen seines Rockes dagegen herbergte er die Tauschartikel für jene fragwürdigen Schätze, ein kleines Warenlager, das zumeist aus dem Bereiche des bescheidenen Putz- und Nähzeugbedarfs sparsamer Hausfrauen genommen war. Denn Schlaume zahlte nicht bar, sondern wie ein alter Phönizier wieder mit Ware. Zu den Wahrzeichen der Stadt gehörte er außer durch seine krumme Gestalt noch durch seine Mütze, die ein verblichenes Prachtstück aus der Zeit jener verrückten Mode war, da ein eleganter Jüngling nur in einer wattierten und abgesteppten Schildkappe sich sehen lassen konnte, deren Oberteil in einen langen Sammtbeutel mit einer Quaste auslief und über das linke Ohr schwer zur Schulter herabhing. Schlaume hatte dieses warme Kleidungsstück vor Jahren einmal eingehandelt und trug es als ein Denkmal der Vergänglichkeit aller irdischen Pracht durch viele Gene-

rationen von Modekappen und Hüten hindurch. Wohin Schlaume sich des Abends zurückzog und wo seine großartigen Geschäftsmagazine lagen, das wußte niemand, aber daß er einen kleinen Enkel bei sich hielt und erzog, den letzten verwaisten Sprossen seines Geschlechtes, das sagte er manchmal selbst, wenn er um ein abgelegtes Höschen oder Jäckchen feilschte. Der kleine Schmuel, dessen ganze jugendliche Welt der eine liebevolle Großvater ausfüllte, war ein aufgeweckter, wollköpfiger Junge, der die Volksschule besuchte und sich vorgenommen hatte, ein großer Gelehrter zu werden. Der Großvater hatte andere Pläne und hielt das Gelehrtwerden für die größte Thorheit, die ein Mensch begehen könnte. Ein gelehrter Rothschild lag ebenso jenseits seines Fassungsvermögens, als ihm ein armer Gelehrter ein geläufiger Begriff war. Als daher Schmuelchen die pflichtgemäßen Schuljahre hinter sich hatte, nahm der Großvater alle seine Konexionen zusammen und verdingte ihn glücklich als Laufjungen in ein großes Geschäftshaus, wo er auf dem langen Wege zum Reichtum die ersten Schritte machen sollte. Am Vorabende seines Amtsantrittes gab er ihm noch hundert gute Ermahnungen und belehnte ihn feierlich mit der vorweltlichen Mütze, da es von jetzt an nicht mehr schicklich war, daß Schmuel barhäuptig durch die Welt lief, wie er es bisher gethan.

Zaghaften Sinnes trat der kleine Schmuel mit der großen Mütze in seine Stellung. Das Geschäftshaus, in dessen Betrieb er als jüngster und letzter Beamter eingefügt worden war, handelte hauptsächlich mit einem vielbegehrten überseeischen Artikel, welcher jedoch aus Sparsamkeitsrücksichten den Gefahren einer großen Seereise nicht ausgesetzt, sondern in der nächsten Nähe fabriziert wurde. In einem Magazine hinter dem Warenlager wurde er dann kunstgerecht verpackt, mit den besten havannesischen Export- und Bremer Importsiegeln versehen und somit die weite und gefährliche

Seereise symbolisch an ihm vollzogen. Diese feierliche Amtshandlung fiel schon in den ersten Tagen seiner Dienstzeit dem kleinen Schmuel zu wiederholten Malen zu, und da er sich als einen sehr geschickten und umsichtigen Seekapitän zu Lande erwies, so wurde er auch an diesem Posten belassen. Seine Gedanken aber waren während dieser phantasievollen Arbeit ganz wo anders, verirrt in dem heilig-düsteren Walde der Wissenschaften, wo hineinzutreten er, ohne klare Vorstellung davon, doch ein brennend heißes Verlangen trug.

Aber zwischen ihm und dem heiligen Walde stand der gute Großvater in seiner Armut und wies mit seiner rechtwinkeligen Figur wie ein Wegzweiger nach der andern Straße, wo die rührige Menschheit nach Reichtum Handel trieb.

Schmuel zog es nicht nach jener Seite, ja er sann verräterischen Herzens auf Mittel, die ihm den Lebensweg auf jener Straße unmöglich machen könnten, und war entschlossen, an seiner Bestimmung zum Kaufmanne einen Selbstmord zu begehen.

Da schickte eines Tages ein Detailhändler aus der Stadt um eine Kiste von dem beliebten überseeischen Artikel, und da sie im gewünschten Volumen nicht gerade auf dem Lager war, mußte Schmuel eine solche verpacken. Er that es auch, beging jedoch die wohlüberlegte Unvorsichtigkeit, bevor er die Kiste schloß, seine stadtbekannte Mütze hineinzulegen. Mit besonderer Sorgfalt fügte er dann die transmarinen Siegel an und versah die Kiste mit allen Zeichen einer echten Seereise.

Der gewünschte Effekt trat ein. Schon nach einer Stunde wurde er samt seiner Mütze, die unter Hohn und Protest zurückgekommen war, aus dem Hause geworfen.

Acht Tage lang ging der gute Großvater durch die Stadt, um seinem Enkel eine neue Stelle ausfindig zu machen. Vergebens; es gab im weiten Umkreise kein solides Geschäft, dem im Besitze dieser Kraft ganz wohl gewesen wäre, und

kein kluger Prinzipal wollte von dem gefährlichen Jungen etwas wissen. Da mußte denn auch der alte Schlaume dem Drängen des schlauen Sünders nachgeben und alle die schönen Pläne auf eine goldene Zukunft einstweilen an den Nagel hängen.

Mit Hilfe mildthätiger Glaubensgenossen, die ebensoviele Freitische gewährten als Tage in der Woche sind, wurde Schmuelchen auf die Lateinschule geschickt und war also endlich auf dem richtigen Wege nach dem geheimnisvollen Walde. Er durchlief das Gymnasium, wurde ein aufgeschossener, magerer Schlingel, dem keine Schüssel zu groß gewesen wäre, und bezog nach bestandener Schlußprüfung die Universität Heidelberg. Um seinen Aufenthalt dortselbst und das Studium zu ermöglichen, eröffnete er einen klugen Detailhandel mit seiner Gymnasialweisheit, das heißt, er gab Unterricht in allem was er wußte, und hielt sich so das Verhungern und das Sattwerden zu gleichen Hälften ferne.

Er war Mediziner geworden und konnte gar nicht schnell genug alles lernen, was die Doktoren wissen. Er hatte jetzt den heiligen Wald wirklich betreten, und obwohl dieser ganz anders aussah, als ihn die Jugend sich gedacht, und alles Geheimnisvolle sich Schritt für Schritt vor dem Eindringling zurückzog, so konnte er ihn doch für seine Leidenschaft nicht schnell genug erobern und seiner Mysterien berauben.

Als die ersten Ferien herankamen, zog er nach Hause zu seinem Großvater. Er fand ihn recht gealtert; der gute Mann schien mit der Zeit ganz zusammenklappen zu wollen wie ein Taschenmesser und war nahe daran, in seinen alten Tagen wieder etwas mehr von der Welt zu sehen, als viele Jahre vorher, aber jetzt durch seine Beine hindurch und alles umgekehrt. Trauernden Sinnes, aber die Liebe im Herzen, sah er auf die Studien seines aus der Art geschlagenen Enkels, und oft unterhielt er sich mit ihm über diese wunderlichen Dinge.

Sie waren ihm freilich eine ganz unverständliche Welt, wertlos wie Phantasie, und nur daß sein kluger Schmuel sie trieb, schützte sie vor seiner Mißachtung. Aber seine fürsorgliche Liebe machte ihm ein Interesse daran zur Pflicht, und oft, wenn der junge Student klagte, daß er kein Skelett besitze, was doch zum Studium unumgänglich notwendig sei, beriet er sich mit ihm gemeinschaftlich über den schwierigen Fall. Leider konnte man dem hohen Preise von fünfundzwanzig Gulden auch mit vereinter Kasse und unter Aufbietung sehr feiner Spekulationen nicht nahe kommen. Das that dem guten Großvater mehr wehe als dem Enkel, obwohl für ihn ein Skelett nur aus alten Knochen bestand und nicht mehr wert war, als es wog.

So gingen die Ferien dahin, Schmuel bezog wieder die Hochschule, und der alte Schlaume ging nach wie vor und krümmer als je mit dem Zwerchsack durch die Straßen.

Da schlug eines Tages das Alter mit der Krücke derart nach ihm, daß er zu Hause bleiben und in Todesnöten seine Nachbarn rufen mußte.

Es waren arme Leute wie er, die den letzten Willen des sterbenden Greises vernahmen und mühsam zu Papier brachten. Der brave Mann hatte nichts Geringeres im Sinne, als über sein Skelett zu verfügen.

Er kannte seine Armut genau und konnte jeden Abend ohne Schwierigkeit die Geschäftsbilanz im Kopfe ziehen.

Seit er mit seinem Enkel über das Skelett gesprochen hatte, wußte er, daß seine Hinterlassenschaft um nahezu fünfundzwanzig Gulden höher anzuschlagen sei wegen des Knochengerüstes in seiner Leiche, und weder der liebevolle Großvater noch der Geschäftsmann in ihm waren gewillt, dieses Kapital wegzuwerfen und unverwertet eingraben zu lassen. Er dachte nur an eines, an seines Enkels Nutzen. Das Grausige, das mit dem Gedanken verbunden war, fühlte er nicht; die Liebe, kühn und selbstlos, kennt keine Schrecken, und in der zähen

Interessen-Gemeinschaft der Familie, die den persönlichen Egoismus ausschließt, schien es ihm ganz selbstverständlich, ja sogar eine Pflicht. Demgemäß richtete er seinen letzten Willen an den Senat der Stadt mit der Bitte, „dieser möge mit den paar Gulden Geld und Geldeswert, die er hinterlasse und die für die Kosten eines Begräbnisses nicht hinreichend wären, gütigst die Skelettierung seines Leichnams, jedoch ohne Vorwissen seines Enkels, vornehmen lassen und das gewonnene Präparat eben seinem besagten Enkel und natürlichen Erben, welcher Student der Medizin in Heidelberg und eines Skeletts gar sehr bedürftig sei, überweisen."

Dieser Wunsch ging freilich gegen alle üblichen Sterbegebräuche; aber der Senat der Stadt, den die Gesetzesfessel leichter drückte als monarchische Instanzen, beschloß den Willen des Toten zu ehren, um so mehr, als der Körper des armen Mannes doch der Anatomie verfallen gewesen wäre, wenn seine Glaubensgenossen ihn nicht loskauften.

So wurde denn aus dem krummen Schlaume nach allen Regeln der Kunst ein so schönes gerades Skelett gemacht, wie nur je eines auf einer Anatomie verkauft wurde, und dann dem ahnungslosen Erben in Heidelberg die traurige Nachricht zugleich mit der frohen gegeben. Der junge Student kam, und mit Thränen in den Augen nahm er auf dem Rathause seiner Vaterstadt die Erbschaft in Empfang samt der denkwürdigen Mütze, der Bahnbrecherin seines Schicksals, welche einzig aus der Verlassenschaft unveräußerlich geblieben war. Das Herz voll von Gefühlen der Trauer und zärtlicher Dankbarkeit, den Kopf verwirrt von dem Abenteuerlichen des Geschehnisses und unklar in jugendlicher Studierlust, so trug er, arm und sparsam wie weiland sein aufopfernder Großvater gewesen, dessen Skelett auf seinen eigenen Schultern durch alle die Dörfer an der schönen Bergstraße, durch die singende Natur und die verwunderten Menschen nach Heidelberg. Der gute Großvater, der im Leben so

wenig von der Wissenschaft gehalten hatte, trat auf diese Art nach seinem Tode selbst in ihren Dienst und lehrte als stummer Knochenmann seinen Enkel eine Weisheit, wovon der lebende Schlaume kein Härchen wußte.

Längst ruht jetzt das Skelett in geweihtem Boden, und ein schöner Denkstein steht auf dem Grabe. Könnte aber der gute Großvater noch um seinen Enkel sein, so würde er zu seiner Verwunderung finden, daß auch aus der Wissenschaft ein gutes Geschäft zu machen ist. —

Anhang

Adolph Bayersdorfer

Rede,*) gehalten von Professor August Pauly am 28. Februar 1901 bei der Bestattung der Asche**) seines am 21. Februar verstorbenen Schwagers

Ehrwürdige Versammlung, liebe Freunde!

Mir fällt das harte Amt zu, meinen besten Freund zu begraben und zu sagen, was ich an ihm verloren habe und Sie alle mit mir.

Nichts ist mehr übrig von seiner Körperlichkeit als dieses Häuflein Asche, das wir da versenken, und unsere Seele, die ihn sucht, findet ihn nur noch als Geist. So hat er es gewollt.

Viele große Männer hat der Boden dieser Stadt, seit sie besteht, schon aufgenommen, doch wohl selten einen, wie diesen: Nicht groß nach außen, nicht laut berühmt, der ganzen Welt bekannt, sondern verborgen groß, nur von wenigen ganz erkannt, groß durch den hohen Geist, den Adel der Gesinnung, durch Gaben jeder Art, ein Wissen ohnegleichen, durch ein Begreifen aller höchsten Dinge unserer Welt und durch ein mildes Herz, das alles warm umschloß, was menschlich war. So war er.

Es war nicht die mühsam erklommene Höhe des Ge-

*) Erschienen in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ Nr. 51 vom 2. März 1901.

**) Bayersdorfers Leiche wurde im Krematorium zu Jena verbrannt. Diese Art der Bestattung war ihm so sehr am Herzen gelegen, daß er noch am Sterbebette seinen Angehörigen feierlich das Versprechen abnahm, ihm diesen Wunsch zu erfüllen. Seine Asche ruht nun neben den Resten seiner ihm vorangegangenen Kinder Wolfgang und Elsbeth im nördlichen Friedhofe der Stadt München, Sektion XI., Reihe 9, Grab 15.

lehrten, auf der er stand, sondern Natur hatte ihn als ein höchst vollkommen ausgebildetes geistiges Wesen reif in die Welt gesetzt, ihn auf eine Höhe gehoben, von welcher aus er sein ganzes Leben hindurch seine Umgebung beherrschte.

Schon in seinen Jugendjahren, als mir selbst das unbeschreibliche Glück zu teil wurde, ihn kennen zu lernen, ging eine dominierende Wirkung des Geistes von ihm aus, die aus einem ganz bescheidenen Wesen kam und die von jedem empfunden wurde, der mit ihm zusammentraf.

Bayersdorfer war so ganz Geist und eine so starke, sich selbst ausbildende Natur, daß die äußeren Umstände seines Lebens fast ohne Bedeutung für die Bestimmung seiner Ausgestaltung erscheinen, und das einzige Ereignis, das ihn vielleicht sicherer zu dem brachte, wofür er geboren war, zur Kunst, war seine Verpflanzung aus seiner unterfränkischen Heimat nach München im Jahre 1853 als 11 jähriger Knabe.

Er ist in dem Dorfe Erlenbach bei Aschaffenburg am 7. Juni 1842 geboren, als der Sohn des k. bayer. Revierförsters Philipp Christian Bayersdorfer und dessen Frau Barbara, geb. Fecher, und verlor seinen Vater schon in den ersten Lebensjahren.

Durch die Wiederverheiratung seiner Mutter mit einem Steuerbeamten Namens Reber, welcher später nach München versetzt wurde, kam der Verewigte in unsere Stadt und so an die Quelle der Kunst.

In seinen ruhigen Lebenslauf griffen zweimal unglückselige Ereignisse ein. Während seiner Knabenzeit in Unterfranken vollzog sich an seinem jungen Organismus eine Veränderung von tragischer Bedeutung. Eine schwere Kinderkrankheit hinterließ eine tief greifende Störung am Klappenapparat des Herzens*). Von da an war ihm für

*) Die Sektion bestätigte die schon in seiner Jugendzeit gestellte Diagnose auf Insuffizienz der Aorta. Es fand sich eine starke Ver-

sein ganzes Leben ein Leiden aufgeladen, das ihn auch mit der Sorge eines frühen Todes erfüllte und ihm wirklich in diesen Tagen, nach mehr als einem Jahre der furchtbarsten Qualen das Leben raubte, das in seinem sonst so gesunden Körper noch viele Jahre hätte dauern können.

So bestimmte die Erkrankung eines unscheinbaren, aber wichtigen Organes, wie es die Klappen der Aorta sind, das Unglück und die Dauer seines Lebens.

Als Bayersdorfer anfangs der 60er Jahre in München die Universität bezog, schien er zuerst Medizin studieren zu wollen und hörte einige ihrer naturwissenschaftlichen Vorfächer. Seine Anlage war eine so universelle, daß er in jedem wissenschaftlichen Fach Außerordentliches hätte leisten können. Die einmütig anerkannte Überlegenheit seines Verstandes, die immense Kraft seines Gedächtnisses, seine unbestechliche Objektivität und Wahrhaftigkeit, sein starker Drang zur Exaktheit, dazu seine schöpferische Phantasie und der ausgesprochen geistreiche Charakter seines Wesens hätten ihn in jedem Fach zu einem Meister gemacht. Spricht sich doch auch der Reichtum seiner geistigen Mittel und die Genialität seiner Natur in der von ihm so viel geübten Kunst des Schachproblems aus.

Ich weiß nicht, welche Anregung ihn von der Medizin zur Kunst wegführte; aber wenn ich diese herrliche Natur überblicke, in welcher, neben den größten Gaben intellektuellen Charakters, Empfindung und Phantasie bis zu künstlerischer Höhe ausgebildet waren, so daß ihm nicht nur alles zu genießen offen stand, was je ein großer Geist auf künstlerischem Gebiet erzeugt hat, sondern selbst die aktive Fähigkeit zum Künstler inne wohnte, so erscheint mir nichts so natürlich, als daß er nach der Seite hinstrebte, die nicht

dickung und Verkürzung der Aortenklappen mit mächtiger Hypertrophie des Herzens und allen den anderen schrecklichen Folgen eines solchen Klappenfehlers.

nur seinem Geiste, sondern auch seinem Herzen lebenslang die köstlichste Nahrung bot.

Mit Bildung jeder Art gesättigt, in seinem Wissen und Urteil mehr selbstgestaltet, als von anderen gewiesen, von den reifsten Kunsterfahrungen durchdrungen, urteilssicher durch die Kraft seiner Anschauung, von den Irrtümern der Zeit durch eigene That befreit und weit über sie hinaussehend, waltete und wirkte nun dieser merkwürdige Mann mehr als 30 Jahre in dem göttlichen Gebiete der Kunst und wob in die Geschichte dieser Zeit die unsichtbaren Fäden seines Geistes; denn es war leider nicht seine Art, die unermeßlichen Schätze seines Innern mühsam auszugraben und als ewige Werke vor uns hinzustellen. Wohl hat er einige Schriften hinterlassen (und mehr als man gemeiniglich glaubt) in denen sich die wunderbare Kraft seines Denkens und Empfindens herrlich ausdrückt. Aber sie wirken nur als Proben seines Könnens, die es uns alle bitter beklagen lassen, daß er dies Schaffen unterließ.

Den ungehobenen Schatz seiner großen Anschauungen, seines Wissens und seiner Kunsterfahrungen, ja sogar seiner Entdeckungen verschenkte er in diesen langen Jahren im Austausch der Gedanken mit Künstlern, Fachgenossen und geistesverwandten Freunden jeder Art, nicht zu gedenken dessen, was er in Witz, Satire und Humor an Geist versprühte. So gab er das edle Gold seiner Gedanken hin, das er so wunderbar zu prägen verstand, zufrieden, daß es wirkte, ohne Ehrgeiz, ohne an sich selbst zu denken.

Seine Kunstanschauung war schon in seiner Studienzeit zu klaren Vorstellungen vom Wesen und den Prinzipien der darstellenden Kunst aufgewachsen, zu einer Zeit, als diese sich in ausgelebten Formen erschöpft hatte und die Wissenschaft ihrer Grundsätze, Ästhetik, sich mit Fiktionen vergeblich abmühte, das Kunstwerk zu verstehen.

Damals stand er, ein seltener Kenner der Dinge, gegen

die herrschende Zeit und entwickelte Grundsätze, welche jetzt erst verstanden zu werden beginnen, wie z. B. von der autochthonen Kraft der künstlerischen Mittel, die das psychologische Gesetz ihres Wirkens in sich und wir in unserer Seele tragen.

Dem stolzen Akademismus und der Kunst des Marktes jener Zeit, die das Feld beherrschten, stand damals eine junge neue Kunst entgegen, unbegriffen, zurückgewiesen und verhöhnt. Das waren alle jene großen Künstler, die wir heute preisen, die wahren Umgestalter unserer Kunst zur heutigen Form, Böcklin, Thoma, Haider, Steinhausen, Trübner, vielleicht auch Viktor Müller, Leibl u. a. Ihnen allen und vielen anderen ähnlich Strebenden war Bayersdorfer der verständnisvolle Freund, der ihnen Freunde warb, ihren Mut hob in langer Not und half, wo es immer ging. Der glänzende und doch so bescheiden auftretende Geist, den ich Ihnen geschildert habe, zog alles an, was sich ihm nur verwandt fühlen konnte. Unübersehbar ist die Zahl der Freunde, die er sich im Laufe der Zeit verband. Seine intimsten, ohne die man seinen Namen nicht nennen kann, waren Karl Du Prel und Martin Greif, von denen er dem Philosophen in seinen psychologischen Bestrebungen zur Seite trat, dem Dichter aber durch eine geistreiche ästhetische Analyse das Verständnis der Zeit erschloß.

Wenn diesem durch seine herrliche Natur an innerem Glück so reichen Mann noch etwas Großes geschenkt werden konnte, was ihm seine Heimat nicht gab, so war es Italien und insbesondere Florenz, dieser Garten voll Kunst, wohin er 1874 zog. Das mögen wir ihm nachempfinden, was er dort genoß. Enge Freundschaft verband ihn dort mit Arnold Böcklin und dem geistesverwandten Kenner, Sammler und Kunsthistoriker Baron v. Liphart; und wie vielen bedeutenden Menschen, die alljährlich diese Stadt durchziehen, wurde er zum Freund und Cicerone.

Nach sechs Jahren rief ihn seine Ernennung zum Konservator an der Gemäldegalerie in Schleißheim nach Deutschland zurück und nun vermählte er sich mit meiner Schwester Eugenie, nachdem die Liebenden in Treue zwölf Jahre auf einander gewartet hatten. Damals wurde Schleißheim zu einem kleinen Paradies für uns. Drei Kinder vervollständigten bald das Glück der nun Verbundenen. Allein schon nach fünf Jahren, als ihn seine Berufung an die Pinakothek nach München übersiedeln ließ, trat jenes zweite unglückselige Ereignis seines Lebens ein. Er verlor schnell nacheinander zwei seiner Kinder, von denen das eine, ein Knabe, Namens Wolfgang, von solcher Begabung war, daß er ganz sein Vater zu werden versprach.

Bayersdorfer hat viele teure Freunde vor sich hinscheiden sehen, doch dieses war der tiefste Schmerz seines Lebens.

Zwanzig Jahre einer glücklichen Ehe waren ihm beschieden und seine letzten Zeichen, als die Sprache schon versagte, waren ein zarter Ausdruck seiner Liebe.

Bayersdorfers Geist haben viele genossen, aber seine Seele nur wenige gekannt, denn er verschloß sich mit der Scheu einer feinen Natur. Wer ihn aber aus der offeneren Zeit seiner Jugend kannte, der wußte, daß sein Sinn für Kunst nicht ein gesondertes Gebiet in seinem Wesen war, sondern zusammenfloß mit seiner Menschlichkeit, die für alles was lebte, das gleiche innige Gefühl hatte, für den Grashalm und die Blume so gut wie für das kleine Tier am Weg, und die die Welt in jeder Form genoß, in der sie unseren Sinnen erscheint in ihrer Göttlichkeit. Ihm, der mit solcher Liebe dem kleinsten Leben zusah, war auch der Mensch ein offenes Buch und seine Not und seine Leiden waren auch die seinen. Da ward er ungesehen gar oft ein ganzer Mann, der Schwachen, welche niemand stützte, zu ihrem Recht verhalf, und mancher steht an diesem Grabe, der aus-

sprach, daß ein solcher Mann für ihn nicht wiederkehrt. Wenn nun dies ganze edle Leben begehrungslos von Kunst und Wissenschaft, Natur und Menschenliebe erfüllt war, so hatte es das Göttliche in sich, das dieses All von Idealen als Kern umschließt. Wie er ihn faßte, diesen Gott, das Unbegreifliche, das weiß ich nicht. Philosophie und andere Wissenschaft weiß nichts vom Schicksal unserer Seele nach dem Tode. Sie haben noch keinen Weg gefunden, der sie dieses Forschungsziel erblicken ließe. Sie schicken unser Herz, das sie befragt, zurück zu seinen eigenen Ahnungen. Dennoch zeigen sie nach langem Irren jetzt eine Wendung, die dem Seelischen zu seinem Recht verhilft und es als Ursache einsetzt in die Weltentwicklung wie große Männer sie von jeher geahnt.

Wenn aber dieses wahr ist, daß die Seele eine solche Kraft hat, nicht bloß wie sie aus unserem Geist spricht, sondern auch unsern Leib durchdringt, dann mag der edle Tote, den wir da begraben, in seiner Jugend wohl das rechte Wort gesprochen haben, wenn er zu mir sagte: Was so viel Kraft hat, kann nicht völlig untergehen.

So hoffen wir denn, liebe Freunde, auf ein Wiedersehen!

Adolph Bayersdorfer*)

Lebe wohl, verklärter Schatten,
Nicht umsonst hast du gerungen,
Kunst und Wissen eng zu gatten,
Denn es ist dir reich gelungen.

Hast befruchtet mit dem Auge
Suchende und mit dem Worte
Sie gelehrt, was ihnen tauge,
Sie geführt zur Wahrheitspforte.

Scharf und schneidig war die Wehre,
Die du führtest; Geistesblitze
Zuckten dir aus Blick und Lehre,
Treffend war der Rede Spitze.

Wirst du nun in Todesflammen
Auf zum Reich der Geister schweben,
Schmerzen, die von diesseits stammen
Streifen ab im ew'gen Leben?

Wirst du dort in Wahrheit finden,
Was du hier nur sahst im Bilde,
Lebensrätsel sich entbinden
In der Seligen Gefilde?

Gläubig gingst du, voll Vertrauen,
Und du wirst dich nicht betrügen,
Dort besiegelt wirst du schauen,
Daß die Ahnungen nicht lügen.

Ja, du wirst in Feuerflammen
Auf zum Reich der Geister schweben,
Fragen, die von diesseits stammen,
Lösen nun im ew'gen Leben.

Oskar Eisenmann (Kassel)

*) Erschienen in Nr. 12 der „Jugend" 1901.

Namensregister

A.

B.

F.

G.

H.

I.

J.

K.

L.

M.

S.

T.

U.

V.

W.

Z.

Buchdruck und Kupferdruck von
F. Bruckmann A.-G. in München



